GAETANO PREVIATI

TEHNICA

DE LA

Pictura

TORIN

FATELLI BOCCA, EDITORI

MILAN - ROMA - FLORENTA

I905

Torino - tipografie Vincenzo Bona (9676).

PREFAŢĂ

Tehnicile de pictură îmbrățișează practicile necesare pentru a da consistență și durabilitate picturilor, precum și acele principii călăuzitoare în spatele cărora artistul poate transforma substanțele colorante în elemente potrivite pentru a imita luminile și culorile pe care le acoperă.

lucruri naturale.

Această extindere pornește din aceeași structură organică a structurii singulare a tabloului, care impune pictorului, pentru fiecare lovitură de pensulă, dubla intenție de stabilitate a culorilor și aspectul lor semnificativ, rezistența și adecvarea mijloacelor tehnice. fiind legat într-un mod atât de indisolubil încât să nu se poată diviza fără ca arta însăși să dispară; întrucât, lipsită de rezistență în materialul pictural împotriva infinitelor cauze care tind să-l altereze în timp, ea trebuie neapărat să se autodistrugă, la fel cum, lipsită de adecvarea mijloacelor de a realiza reproducerea adevărului, opera se plasează în afara orbitei artă.

Toată rezistența pe care substanțele colorante folosite vor trebui să o opune acțiunii timpului nu poate proveni decât din compoziția lor materială: toate aspectele pe care aceleași culori le vor lua în

amestecurile realizate de pictor nu pot depinde decât de modul în care lumina. funcţionează în funcţie de condiţiile moleculare ale fiecărei substanţe colorante, se va întâmpla ca rezistenţa şi efectul să fie proporţionale cu relaţiile întreţinute, pe de o parte, cu legile naturale care guvernează fenomenele dependente de constituirea intima a materialelor picturale, pe de o parte. celălalt, cu cei care le guvernează diferitele înfățișări exterioare.

În consecință, toate întrebările tehnice, fie că privesc conservarea picturii sau eficacitatea mai mare a unui mod de aranjare a culorilor, părăsesc câmpul aprecierii sau gustului individual, pentru a se subordona principiilor imuabile care guvernează materia; și orice material de artă, oricât de transformat de geniul unui artist într-o cauză externă a iluziei optice, sau de îmbunătățiri chimice reduse pasiv la acțiunile timpului, astfel de efecte trebuie întotdeauna urmărite înapoi la proprietățile materiei concrete, pentru care opera picturală există plastic, iar stăpânirea legilor care guvernează tot ceea ce este sensibil în ea revine.

Tehnicile picturii își ocupă așadar locul în rândul cunoștințelor pozitive ale artei și constituie fundamentul ei principal, întrucât nu se poate spune că arta există până când imaginea concepută de artist nu ia contur substanțial prin mijloace tehnice adecvate, altfel, în același mod al Simpla capacitate de a imagina, toți s-ar putea numi pictori și la același preț să se declare chiar mai mari decât cei mai mari care au fost.

Durabilitatea tablourilor se bazează pe cunoaşterea intimă a întregului material pictural, alcătuit dintr-o cantitate

cantitate considerabilă de substanțe minerale, vegetale și animale care necesită manipulări speciale și suprafață de sprijin predefinită: cea mai bună utilizare a culorilor depinde de înțelegerea cât mai largă a fenomenelor referitoare la lumină, este evident modul în care practicile inerente preparării acestui material și standardele care trebuie să îndrume aplicarea ei la opera de artă resimte stadiul de cultură tehnică care informează o epocă, o școală sau o personalitate artistică, iar dacă se întâmplă ca o pictură, păstrată în condiții favorabile de conservare, să devină alterată și ruinată cu mult înainte de durată. atins de operele mai vechi, aceasta nu poate fi atribuită decât unei constituții materiale proaste, la fel cum orice lipsă de efect pictural nu este atribuită nimic altceva decât inteligenței proaste a mijloacelor de artă, mai ales atunci când de către alții, în lucrări și în scopuri analoge, un imitarea persuasivă a adevărului s-a văzut obţinută din aceleaşi mijloace.

Această apreciere foarte simplă și spontană căreia trebuie să se supună în mod inevitabil orice operă picturală lipsită de cerințele de durabilitate și valoare artistică, include un avertisment care este foarte important pentru a fi mereu viu în spiritul celor care sunt pe cale să urmeze căile artei, că adică oricât de prost s-ar fi redus studiile tehnice ale unei epoci date, opera pictorului nu ar fi

niciodată scutită de defectele pe care le are în ceea ce privește consistența materială și în ceea ce privește arta, pentru că în același timp astfel încât întinderea a prejudiciului cauzat de decojirea unei culori de pe un tablou nu este diminuat de reflecția că cunoștințele tehnice ale autorului sau ale vremii sale nu ar fi putut fi de așa natură încât să prevadă și să prevadă inconveniente similare, deci în niciun caz nu poate fi din punct de vedere estetic . a premia o pictură lipsită de valoare artistică oricâte considerații de epoci, locuri, mijloace și intenții ar putea fi invocate în favoarea ei.

Și dincolo de această condiție inexorabilă pusă pictorului de cerințele indispensabile ale artei sale, artistul are un angajament moral de a asigura cea mai îndelungată conservare a operei sale, ca răspuns la încrederea publică persistentă care nu a cerut niciodată artistului vreo garanție pentru surprizele ingrate și nocive ale neglijenței tehnice: încredere atât de des dezamăgită de deteriorarea picturilor care tocmai au părăsit mâinile autorului și jignită continuu de lejeritatea cu care se văd adoptate noi ingrediente și procedee ale picturii, lipsite de orice experiență serioasă și dovedită. .

Abandonarea completă a pregătirii întregului material pictural în mâinile industriei și neluarea în considerare astăzi a elementului tehnic în judecățile de artă nu sunt altceva decât consecințe ale momentului actual al studiilor tehnice, deloc noi în evenimentele artei și nici un obstacol absolut în calea formării acelui criteriu tehnic care, în perioade la fel de deplorabile, s-a văzut și producând lucrări illustre atât pentru soliditatea materială, cât și pentru valoarea artistică inestimabilă; dar suficient totuși pentru a explica cum un timp și mai scurt decât cel trecut de la interferența comercială, care datează de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, este suficient pentru a-i face pe artiști să uite de relațiile necesare dintre viitorul operelor lor și acele materiale din a căror alegere şi Modul de utilizare depinde exclusiv de rezultatul obţinut.

Obiceiul inveterat de a nu fi interesat de consecintele evidente si deseori evidentiate ale acestui declin al tehnicilor picturale, preocuparea deja foarte serioasa a artei pure fiind ridicata de artisti si de amatori si critici, cu mai mult fundament, riscul de a interfera cu ceea ce este văzut a fi neglijat de cei care profesează arta trebuie să fi dus și la opinia eronată de a împărți opera de artă în două elemente distincte; mijloacele folosite pentru a construi material

pictura și arta care ar fi o abstractizare a oricărui obstacol tehnic, dar suma tendințelor, intuițiilor, temperamentelor și a câte alte cauze de natură intelectuală sau refractare la o analiză precisă, pot fi considerate concurente în crearea lui.

Nu este locul unei definiții a artei, dar este necesar să observăm cum o distincție asemănătoare a operei picturale conduce la falsul concept de a atribui substanțelor colorante, care nu sunt singurele mijloace eficiente ale picturii, un efect imediat. proprietatea analogiei a înțeles aspectele realității, în timp ce ele nu pot fi folosite în imitația artistică decât dacă sunt transformate prin amestecuri, glazuri, juxtapoziții și contraste, fără de care culorile nu pot fi considerate elemente ale artei; nicio analogie absolută nu este prezentată cu imaginile lucrurilor naturale și nici nu se poate concepe ceva mai ofensator pentru simțul adevărului decât aplicarea, în sine, a oricărei substanțe colorante, așa cum este oferită de natură sau administrată de industrie, ca o completare. la iluzie la desenul oricărui obiect real.

Dar, pe cât de mult aprecierea picturii este considerată independentă de cunoștințele tehnice relative, ea rămâne o condiție specială a artei picturii de a se distinge de artele sale surori printr-o legătură mai intrinsecă între materialul din care ea își ia existența și expresia sa finală. .

Întrucât orice altă artă plastică ia ceva concret din lumea exterioară, capabil, dacă nu să inițieze idei de frumos, atunci suficient pentru a atrage atenția ca corp sensibil, cu proprietățile de a ocupa spațiu în înălțime, lățime și adâncime: să creeze un obstacol mai mult sau mai puțin activ în lumină din cauza adânciturilor sau proeminențelor; și pentru jocul de lumini și umbre, independent de orice formulă

de artă, ci după comportamentul obiectelor reale, să ofere elemente noi de adevărată consistență, la egalitate cu sculptura și arhitectura.

Din lut, o piatră este într-adevăr un lucru mărunt, dar cu toate acestea constituie o bază, un embrion, un punct de plecare pentru comparația care facilitează atât de mult imitația.

Pentru pictor nimic din toate acestea; Într-adevăr, viziunea sa nu poate să-și asume aspectul realității decât dacă contrazice principiile reliefului, deoarece, forțată pe o suprafață plană, ea trebuie să apară la diferite distanțe față de puncte, linii sau forme așezate fizic în cel mai improbabil mod. La care dificultate, dacă o adăugăm pe aceea a senzației nedeterminate a culorilor realității în conflict cu substanța vizibilă a materialelor colorante, este ușor de observat cum asemănarea imaginii picturale cu realitatea poate fi compromisă chiar și prin urma sa schematică. , nu prin incertitudinea viziunii artistului sau prin incapacitatea acestuia de a face o comparație între imaginea reală și cea pictată, ci mai simplu, și mai frecvent din cauza lipsei de criterii de utilizare a modului vast și complex de utilizare a materialului tehnic ; delimitat mai degrabă în suprafețele de suport invariabile ale culorilor, și în numărul de culori și solvenți necesari; dar capabile să fie transformate în câte imagini picturale ar putea sugera vreodată geniul uman și aspectul infinit al naturii.

Tehnica și arta par astfel a fi legate prin cele mai strânse legături. Și arta picturală de orice, unde efectul luminilor și culorilor lipsește; și tehnică în care ar putea conta pentru artist dacă nu ar fi altceva decât o manipulare zadarnică de coloranți și solvenți.

Arta începe doar acolo unde începe să existe o imagine expresivă și o suficiență tehnică pentru a transforma produsul inert al culorilor materiale în aparențe de

lumini și culori adevărate, pentru care se susține în mod rezonabil că incapacitatea de a domina materialul pictural echivalează de fapt cu lipsa ideii informatoare, întrucât nu se poate obține nimic dintr-un mijloc tehnic incapabil să trezească impresia pe care dorește să o producă.

Toate efectele optice care decurg dintr-un tablou nu pot avea altă origine decât calitățile intrinseci ale mijloacelor tehnice folosite, întrucât nu se poate vedea efectiv culoarea acolo unde totul pare tern, nici lumina acolo unde apare negru. Totuși, întrucât impresiile trezite de diversele mijloace de artă sunt modificate prin intervenția contrastului de culori și distanță, va fi totuși necesar ca sensul asumat de materialul ingredient să fie în raport cu criteriul tehnic din care provine. , și să răspundă, așa cum s-a menționat deja, cu proprietăți recunoscute ale mijloacelor utilizate, niciun rezultat interesant nefiind de imaginat acolo unde lipsește inteligența aplicării și adecvarea de a trezi anumite senzații.

Așa se explică instinctul de neoprit al artiștilor, și al cunoscătorilor de artă, de a aborda pânzele pentru a studia din urmele lăsate de perie procesul intelectual și mecanic care a ghidat-o.

Din câteva palme de pânză, atâta timp cât cuprind cele mai importante caracteristici ale mijloacelor materiale ale unui artist, reiese întreaga sa personalitate picturală, la fel cum pentru anatomist este suficientă o falangă de deget pentru a reconstrui individul căruia i-a aparținut: o întrebare a studiului acestei anatomii tehnice.

În memoriile maeștrilor antici și în scrierile contemporanilor lor, nimic nu indică îndoiala de a considera folosirea materialului pictural drept privilegiul unei științe arcane încurcate în formule misterioase, într-adevăr dependentă de aceste formule, care este cea mai comună. și s-ar putea spune cea mai dragă speranță a novicilor în artă.

Această atribuire unor procese necunoscute, unor mecanici indescifrabile tipice timpurilor îndepărtate, ale unor oameni singulari abia cunoscuți pentru lucrările lor și dispăruți împreună cu secretele lor; acea mărturisire bună de a fi neputincios să ajungă la expresia, frumusețea și adevărul care radiază din tehnicitatea creațiilor

maeștrilor, confundând astfel efectul cu cauza; acea putere aproape de a spune: și tu Rafael, și tu Tițian, dacă ai trăi în întunericul nostru de invenții tehnice, ne-ai fi tovarășii de nenorocire, este unul dintre fenomenele tipice perioadei actuale a educației noastre artistice.

Toți istoricii și biografii sunt de acord în a afirma că Tițian a revenit de multe ori la schițe pentru o perioadă foarte lungă de timp și la suprapunerea lui de culori și la stăpânirea acelor tușe decisive care rezolvă lucrarea și dau iluzia unei lucrări care a venit dintr-o singură mișcare și așa păstrate de parcă ar fi ieșit ieri din mâinile maestrului sunt doar rezumatul observării intense și perseverente a adevărului și al laborioasei elaborări a pensulei care singure duc la culmile sublime ale artei. Totuși, pentru această mare artă a lui, dacă nu se întâmplă să-l audă schimbat cu cei mai mari practicanți ai meseriei, este întotdeauna o înțelegere tacită care îi atribuie procedee numai de el cunoscute și îngropate împreună cu el pentru totdeauna.

Iar cei folosiți de Paolo Veronese și Tintoretto în lucrări gigantice desfășurate între cohorte de discipoli și asistenți, care erau capabili să imite totul de la maeștri, cu excepția puterii nemărginite a geniului, au fost făcute să fie crezute; singura enigmă pe care au lăsat-o cu adevărat nerezolvată pentru posteritate.

Iar luciul frescelor din vremurile celor mai harnice practici picturale și ale celor mai de nepătruns secrete, cel al temperei secolului al XV-lea, este încă un mister!

Câte lucruri oculte ar fi trebuit să cunoască vechii?

pictori tipici și cum să-și ascundă și să-și șoptească misterele unul la ureche, dacă nimic din toate acestea nu s-a scurs vreodată vreunui profan, astfel încât o notă, o amintire, o scrisoare către un prieten, către un protector, către o cunoștință, sugerează că angoasa care trebuie simțită pentru artist prin faptul că nu poate da viață propriei idei și bucuria inefabilă de a fi dobândit o noțiune esențială pentru arta sa.

Aerul sumbru care înconjura amintirea calomniată a lui Andrea del Castagno nu era decât o invenție a romanticilor tehnicilor de pictură, poate că nu părea firesc ca printre atâtea mistere și secrete să lipsească un pumnal și un cadavru. Dar, așa cum dezvăluirea descoperirii lui Giovanni Van-Eych nu a făcut ca din teaca sa să fie scoasă nicio altă armă, în afară de ace dialectice, a lăsat și cabala moștenind printre seringile și sobele nigromanților, care nu administrau niciodată culori sau uleiuri și lacuri la pictori.

Fără a afirma că toți maeștrii antici cunoșteau aceste secrete și că învățăturile tehnice nu trebuiau să sufere din cauza naturii geloase a unor conducători de școală, chiar și orice interpretare ar fi dată pasajului lui Armenini care descrie în culori închise marile dificultăți pentru tineri. oamenii timpului său stăpânesc toate

practicile inerente picturii, aproape înfățișând nedumeririle și descurajările tinerilor de astăzi, precum cei opriți în drumul către ultimele regiuni ale artei de obstacolul tehnicilor, prin urmare nimic nu reiese din învățăturile Adevăratului său. Precepte de pictură, care nu este singura convingere de a trebui să cunoască modul general de funcționare a materialului de pictură.

De unde au obținut atunci maeștrii artei acele cunoștințe, astfel încât lucrările lor să rămână un exemplu și un ghid pentru cercetarea modernă, în generalitatea metodelor și în aplicațiile la multe cazuri individuale?

Conceptul de educație artistică în cele mai bune vremuri ale artei a fost înțeles atât de corect de către Müntz încât nu putea fi exprimat mai bine decât prin citarea propriilor sale cuvinte (i): „Unul dintre cele mai caracteristice fapte din istoria artelor în acea epocă. , și mai ales în Florența este „văzând că cei mai mulți dintre artiștii celebri, Bramante, Donatello, Ghiberti, Ghirlandaio și mulți alții” au practicat într-un atelier de aurari. Aceasta se explică „pentru că aurarul era obligat, ca și cei din Evul Mediu, să cunoască teoria și practica tuturor artelor, „de vreme ce treptat a trebuit să le practice pe toate la scară mică, să modeleze și să împodobească potirurile, candelabrele, „relicvariile și alte diverse lucrări de aurari bisericești” și vesela pe care a fost chemat să le execute. « Aurarul a lucrat ca arhitect când a modelat nișe, coloane, stâlpi, ferestre și frontoane; ca sculptor când dăltuia figuri și „micile podoabe”; ca pictor când a făcut smalțurile concepute pentru a scoate în evidență frumusețea formei cu bogăția culorii și ca gravor când a lucrat aurul și argintul cu burinul.

« A trebuit să folosească cele mai diverse materiale, a fost nevoit să « știe să ciocanească fierul, turnarea bronzului, precum și « curățarea și curățarea lucrărilor metalice provenite din nicovală sau luate din matriță.

„Este bine înțeles că cu atât de ample cunoștințe „ aurarul renascentist a fost dintre toți artiștii cel mai „ capabil să ofere studenților săi o educație care să le permită să îmbrățișeze orice ramură a artei fără „ frica de a reuși insuficientă: era considerat ca fiind

(i) E. Müntz, L'Arte Italiana nel Quattrocento, Milano, 1894; pagină 342.

„maestru prin excelență, pentru că din atelierele sale ieșiseră cei mai buni arhitecți, sculptori și pictori ai vremii. „Învățat în timpul pregătirii să manipuleze materiale a căror natură nu implică muncă grăbită, au contractat acolo acele obiceiuri de « precizie și răbdare,

ale căror rezultate se manifestă în « capodoperele care sunt mândria muzeelor și colecțiilor „private” a timpului nostru.

„Cel mai important caracter, fără îndoială, al educației „artiștilor Quattrocento este universalitatea lor. În nicio altă epocă din istoria artei nu întâlnim organizații atât de enciclopedice în adevăratul sens al cuvântului, care cultivă cele mai disparate ramuri și reușesc în toate, mari arhitecți, mari sculptori și mari pictori la un moment dat; uneori chiar mari savanți sau mari poeți, „precum Alberti, Leonardo, Michelangelo. Acea universalitate care era deja stabilită în secolul al XIII-lea (Nicola, Giovanni și Andrea Pisano erau sculptori și arhitecți; Giotto pictor și arhitect; Orcagna pictorul, arhitectul și sculptorul) depinde, dacă nu mă înșel, de învățăturile „de antichitate, din acea metodă cu adevărat științifică” care avea avantajul de a deschide mintea, de a da „cheia unei infinitate de probleme, de a-și face adepții „la fel de capabili de orice muncă intelectuală în virtutea” puterii critice pe care le-a insuflat el . Stăpâni ai acestui „secret, italienii, în loc să piardă timpul cu detalii „nefolositoare”, au mers direct la poartă”.

Dar, alături de criteriul tehnic care a fost întărit mai mult prin exercițiul practic și cunoașterea materialului legat de cele trei arte, decât cu ajutorul textelor scrise, o percepție exactă a obligațiilor și sacrificiilor pe care și le impune pentru sine și pentru alții viitorului. a muncii sale, pe lângă împușcare

cinio care a temperat energia fizică și morală pentru a cuceri puterea de a guverna materialul tehnic, supunându-l stăpânirii spiritului, modelându-l, înrobindu-l propriului organism, pentru ca apoi să iasă transformat, cucerit, sau mai bine zis spontan. emanaţie a aceluiaşi spirit.

Cu cât ne întoarcem mai departe în perioadele istorice ale artei, cu atât sentimentul de asigurare a durabilității lucrărilor apare înnăscut cu capacitatea de a le crea, și minunat, pentru că lipsea fundamentul experienței îndelungate.

Dacă s-ar putea compara nenumăratele lucrări mediocre sau proaste dispărute din motive inerente constituţiei lor materiale, cu cele ale maeştrilor care au rămas în bună stare până în prezent, trebuie remarcat o relaţie constantă între mijloacele folosit pentru a face ideea creatorului și valoarea ideii în sine.

Cu alte cuvinte, vrem să afirmăm că deținerea practicilor necesare bunei folosiri a materialelor picturale este proporțională cu puterea de a crea adevărate opere de artă.

Această opinie, la care se poate ajunge și în alte moduri decât comparația imposibilă presupusă, încetează să mai fie de încredere dacă prin deținerea materialelor de pictură s-a înțeles stăpânirea perfectă a acestora.

Geniul lui Leonardo zboară pe o altă aripă decât condeiul măsurat al lui Piero della Francesca, fără să-l depășească totuși prin soliditatea procesului tehnic, ceea ce ar părea să contrazică afirmația făcută; dar adevărul devine evident atunci când se consideră unul pe altul cu tehnicile lor respective în rândurile discipolilor și imitatorilor.

Astfel, mai târziu, pagubele cauzate clarității picturilor de amorsele lui Caracceschi, și de deliquescența asfaltului tenebriștilor nu au mers până la distrugerea orbirii părților luminoase ale tablourilor de la Annibaie sau Tintoretto, ca la începutul secolului 19. 'folosirea etc

Utilizarea uleiului în picturile lui Appiani și Sabbatelli este, de asemenea, amestecată cu virtuți tehnice necunoscute mulțimii nenumărate de pictori fără nume, semenii lor.

Într-adevăr, amestecul de ingrediente picturale pe care artistul le găsește la îndemână este purificat sub examinarea celei mai intense și mai complexe lucrări a minții creatoare, prevăzând că va trebui să trăiască în posteritate, conștientă de sacrificiul mai mare impus celor care aspiră la o răsplată mai mare, lacom și de acele studii care, nemergând pieziș în căutarea frumosului, nu pot fi asimilate de însuși geniul fără ca acesta din urmă, coborând adesea din regiunile imaginației, abătându-și privirea de la minunile naturii expresive. , oprindu-se răbdător, perseverent în căutarea unor dependențe mai profunde între propria sa opera și adevărul care îl călăuzește: deschis către toate acele îmbunătățiri care sunt capabile să depășească obstacolul atât de mare în artele plastice de a surprinde chiar și într-o schiță trecătorul aspecte ale mișcării și pasiunii; atent la experiența celorlalți și conștient de rezultatele sale, constant în lupta eroică împotriva eternei lupte a artei cu timpul, care își întinde inexorabil vălul întunecat tocmai acolo unde virtutea pictorului se arată cel mai slab, în splendoarea lumini și în transparența umbrelor, dificultăți și victorii supreme ale artei de a colora.

Fundamentul criteriului tehnic este simplificarea constantă pe care fiecare pictor o introduce în mijloacele sale tehnice odată cu exercitarea progresivă a artei, iar înaintea tradiției care îi atribuie lui Tițian meritul de a obține bogăția extraordinarei sale colorări din doar cinci culori, el a fost subiectul criticilor Lorenzo di Credi (i), care a ținut pregătite între douăzeci și cinci până la treizeci de culori și l-a considerat pe Amico ridicol

(i) Vasari, Lives,

Aspertini (i), înconjurat până la dinți cu vaze și piñate pline de culoare; și întrucât natura omului este susceptibilă de orice exces, observăm în treacăt că dragostea pentru simplitate încă menține, printre artiști, adepții teoriei himerice a celor trei culori fundamentale, o adevărată pierdere de timp pentru că nu au putut în

practică să derive. de la galben, albastru și roșu, cu ajutorul alb-negru, toate nuanțele posibile de culoare.

Începătorul, neștiind rezultatele amestecării culorilor prin adăugarea sau absorbția luminilor, supraîncărcă paleta cu câte culori produce industria, în speranța de a înțelege mai ușor efectele culorilor de viață sau de a vedea componentele lor sugerate.

Ceea ce îi este necunoscut este minunata lucrare fizio-anatomica a artistului la momentul fiecărei mișcări de pensulă, observarea și amintirea obiectului pe care dorește să-l înfățișeze, alegerea culorilor pentru a obține rapid tonul dorit, precizia. a cantității pentru a ridica fiecare culoare cu o lovitură măsurată din paletă, ținând cont de resturile culorii anterioare rămase pe vârful pensulei, fără să mă gândesc măcar să o privești; adaosul de lacuri, esente, uleiuri, la nevoie, si in sfarsit lovitura de pensula franca ca o lovitura de ciocan sau usoara ca smulgerea unei pene, curgand, insinuindu-se in modelarea dificila a unei fete si in cele mai variate accidentalitati ale rugozitatea plană a schiței.

Câtă distanță de parcurs, câte obstacole de depășit, câtă risipă de materiale și efort distanță mâna care aproape s-a identificat cu pensula și brațul care o direcționează și piedica vizibilă a pictorului neexperimentat care chiar scăpa pensula mâna sau este înmuiată puternic

ti) Vasari, Vieți,

întins într-o culoare opusă, făcând nuanța acum prea intensă, acum prea palid, care ezitând, obosit, abătut, riscă pe pânză începutul sau continuarea unei culori false, care inevitabil va trage spre alte culori învecinate și mai departe de adevăr. şi destinate modificărilor iminente, pe care precauţiile uitate pentru durabilitatea lucrării le vor duce la o ruină jalnică.

Dar această perioadă prin care toți militanții artei au trecut sub grinda premiilor școlare este invariabil urmată de o frenezie a mecanismului tehnic și mai fatal pentru viitorul tabloului, neexistând nimic mai dăunător solidității suprafeței pictate decât suprapunerile. de straturi de culori deschise cu mase închise și lacuri grăbite pentru a îndepărta scurgerile de culoare încă umedă și amestecuri eterogene de pastel, tempera și culoarea uleiului, tot ceea ce poate scurta calea spre a-și vedea ideea realizată cu culori la o imaginație explozivă.

Există acest moment de răzvrătire emfatică împotriva greutăților perioadei inițiale împreună cu o atracție spasmodică pentru toate rafinamentele produselor colorate ale comerțului, care se învecinează cu ura. Tânăra artistă pare cuprinsă de demonul contradicției. Vrea să lovească cu cele mai murdare și mai violente culori, strângând cu dispreț culori decorative și lacuri scumpe sau transpira făcând detalii minuțioase pe preparate grosiere și umede care în câteva zile absorb și neutralizează munca de luni de zile, obligându-l să refacă lucrarea. sau retragerea din companie.

Alterarea rapidă a tonurilor acestor tablouri, crăpăturile care pot fi numărate la început și ajung într-o rețea minusculă care jignește ochiul de la distanță, încrețirea dezgustătoare a culorilor împachetate în pelicule uleioase, picăturile.

Tururile asfaltului cu fiecare creștere a temperaturii produc de obicei reacția sănătoasă care îl determină pe tânărul artist să revină la sugestiile maeștrilor, să se consulte cu colegii, să caute autorii care s-au ocupat de predarea practică a picturii.

Dar cu siguranță nu există abundență de cărți care se ocupă de practica picturii.

Libro deli arte a lui Cennini este singurul care există despre deprinderile manuale ale picturii după Renașterea artelor, deoarece scriitorii veniți mai târziu, cu excepția lui Arme-nini, care rezumă destul de clar practicile meșterilor secolului al XIV-lea, pe pe care Vasari, în prefața la Vieți, mai degrabă decât să se oprească asupra ei, a vrut să se concentreze mai degrabă pe speculații filozofice decât pe măsurile cele mai utile exercitării artei.

Și, deși tratatele voluminoase ale lui Mérimée și Montabert aveau ca scop un beneficiu imediat pentru pictori, în vremuri foarte apropiate de ale noastre, și englezul Sir CL Eastlake (i), cu o erudiție minunată, stors dintr-o mulțime de coduri, documente și tradiții precum atât cât ar putea servi pentru a risipi îndoiala chinuitoare că într-o frază prost tradusă, într-un cuvânt neînțeles, secretul mult așteptat al procesului primitiv de pictură în ulei a fost ascuns și pentru el, multe practici utile au fost îndepărtate din uitare, condiția de studii tehnice este întotdeauna într-un asemenea punct încât este încă necesar să se investigheze după ce standarde se realizează cea mai lungă durată a picturilor și prin ce proprietăți ale materialelor colorante poate spera vreodată artistul modern să cucerească obiectivitatea luminoasă pe care o aplică.

Vibert, prea subiectiv în aprecierea celor zece

ii) CL Eastlake, Materiale pentru o istorie a picturii OH. Londra, 1847.

artei moderne, prea preocupată de difuzarea anumitor ingrediente picturale, dacă totuși contribuie la a face mai puțin grosieră lipsa unui ghid pentru formarea acelui criteriu tehnic care este factorul cel mai sigur al durabilității unui tablou și are de netăgăduit. meritul de a fi conturat în Science of Painting căile pe care noul artist trebuie să le urmeze în acest scop, în ceea ce privește utilizarea materialelor

colorante pentru imitarea realității, este prea inferior presupunerii pentru a fi necesar să o demonstrăm.

Întrebările tehnice nu pot fi rezolvate nici cu tăceri dispreţuitoare, nici cu fraze sentimentale, nici cu glume şi este nevoie de mult mai mult pentru a parcurge căile artei decât profesorii care se simt obligaţi să-şi facă elevii să râdă, sau elevii care nu pot studia fără să se plictisească.

Odată cu problema conservării operei, se ridică aşadar o alta, nu mai puţin serioasă pentru artist, care, prin asigurarea durabilităţii materiale a picturii, fără a se îngrijora de scopul principal al artei, ar face eforturile sale inutile, nu. a merita durerea de a păstra ceea ce este indiferent este distrus.

Precauţiile privind alegerea materialului şi cele mai bune modalităţi de utilizare a acestuia nu pot avea ca scop final conservarea picturilor proaste, ci cea mai lungă durată de viaţă a operelor de artă şi din moment ce nu este posibilă separarea calităţii unei culori a fiinţei. rezistent la multiple actiuni ale timpului din proprietatea de a fi potrivit pentru a exprima un anumit efect al realitatii, studiul cauzelor care contribuie la acest efect va intra si in domeniul tehnicilor de arta, din moment ce insase conditiile care servesc la durabilitatea culorile contribuie la realizarea acestuia, cu atât mai mult domeniul tehnic va fi direct, fiind vorba de adaptarea mecanică a

materialul de colorare îi afectează aspectul exterior, făcându-l potrivit pentru un scop artistic.

De aici legătura dintre procesele materiale ale picturii şi motivele artei - şi legătura fiecărei înfăţişări colorate cu legile din care provin luminile şi culorile - şi un domeniu nou şi vast de cercetare pentru artist.

Cu Leonardo da Vinci, studiul luminii şi culorilor în legăturile lor cu arta picturii a primit cel mai viguros impuls, dar s-a oprit. Prea experimental pentru a fi urmat de spiritul teoretic al vremurilor sale, el era şi prea profund pentru ca adevărurile afirmate, care au fost răspândite încet prin manuscrise, înainte de tipărirea Tratatului de pictură, care a avut loc abia în 1681, să fie altoite pe arta care vizeaza superficialitatea efectelor decorative.

Reflecţiile cerului care radiază din principiile picturale ale lui Leonardo au rămas astfel interceptate de privirea artiştilor pierduţi în cea mai slabă lumină a lumii fanteziei şi în cea şi mai circumscrisă a luminii şi culorilor filtrate prin ferestrele de sticlă ale laboratoarelor lor. , până când un nou studiu al luminii şi culorilor este iniţiat, perfecţionat, finalizat aproape în afara pictorilor, fără cunoaşterea artei care este cea mai directă şi mai sensibilă manifestare a luminii şi a culorilor.

A existat un secol de muncă, intenție și limbaj diferit între artiști și oameni de știință, astfel încât, ajungând în moduri neașteptate la convingerea că, procedând ca frați, vor scurta călătoria, nu se mai înțeleg.

Interferența, polarizarea, refracția, radiația luminii, prismele, cercurile cromatice, nu sunt mai dificile pentru unii decât sunt abstruse pentru alții, mediu, intonație, paletă, picturi.

Astfel interpretarea picturală a realității, conform unei respectări mai exacte a fenomenelor luminoase, adesea nu

convinge oamenii de știință că, chiar și în timp ce investighează și răspândesc legile luminii și culorilor, simțind că sunt hrană vitală pentru artă, se păstrează atât de departe de artă încât nu disting în picturi metodele tehnice cu care se luptă de pe scaun, cum ar fi relația dintre lumină și culorile reale și efectul mai analog care decurge din aplicarea principiilor științifice în utilizarea substanțelor colorante, pare încă neglijabilă multor pictori ale căror lucrări, dezvăluind totodată căutarea neobosită a adevărului, și datorită chinuitoarelor tehnici tehnice. structura , convingerea de a nu putea obține anumite rezultate decât printr-un mecanism special de culoare, rămân în contradicție deschisă cu renunțarea voluntară la acele mijloace despre care știința demonstrează că pot fi adoptate cu un anumit profit de către artiști pentru a atinge obiectivitatea luminoasă, negata pentru evidentă fizică. motive , la alte adaptări ale acelorași materiale colorante folosite în pictură.

Dar asta nu înseamnă că enormul avantaj care derivă pentru arta picturii, după descoperirea de către Newton a descompunerii luminii, din experiențele și observațiile lui Chevreul, Maxvell, Milé, Helmholtz, Bruke și Rood, propagatorii trezirii de astăzi, deja l-au invocat. de către noi de către pictorul Giuseppe Bossi și academicianul Calvi, primul, care în cea mai nefericită perioadă a picturii moderne spera la reînnoirea iminentă a tehnicii picturale revigorată la izvorul pur al adevărului științific.

Cea mai recentă evoluție a gustului i-a împins admirabil pe toți pictorii de la cercul îngust al efectelor luminoase ale locurilor închise la armoniile mai variate și mai delicate ale în aer liber; rafinarea percepției vizuale, întărirea exercițiului de sinteză, inițierea unei înțelegeri mai ample a artei, care va incita la o și mai mare venerație pentru vechii maeștri, pregătind în cele din urmă terenul fertil pentru semințele noii științe.

Noua presupunere a luminii exterioare a dat cel mai formidabil șoc bagajului tehnic enorm care timp de multe secole a răspuns și merită

spus, efectiv, pentru a ajunge la idealul formei și al sentimentului dominant în arta antică, într-o asemenea varietate de temperamente. din opinia că a constituit, dacă expresia ar fi acceptabilă, însuși corpul material al tabloului.

O transformare inconștientă s-a manifestat cu primele teste ale diferitelor sarcini, deoarece trucurile obișnuite ale amestecurilor mari, glazurilor extinse și umbririi intense, considerate necesare pentru obținerea reliefului, au devenit obișnuite prin studiul continuu în mediu închis, aplicate în aer liber, distrug simțul de vibrație luminoasă care chiar și în umbră însuflețește fiecare minut din scenele naturale.

Orice urmă de conduită metodică a dispărut, pensula s-a încetinit și toate procesele de impediment pentru a înțelege rapid momentul expresiv al adevărului au fost respinse, o violență a atingerilor, o suprapunere exagerată de culori, o claritate albicioasă, stridentă, cel mai relații șocante de nuanțe ne dezvăluie că precizia designerului, rafinamentul coloristului, sentimentul pictorului se confruntă cu un obstacol care îl găsește nepregătit și nepregătit să lupte.

Desenul, culoarea, expresia, totul este copleșit pentru el de vibrația dominantă și indefinibilă a luminii. El simte că povara lui tradițională de mecanisme tehnice și combinații de culori îi lipsește un element necesar pentru a traduce noua senzație care îl zguduie: la fel ca omul modern confruntat cu noile produse ale geniului său inventiv mecanic sau cu rezultatele investigațiilor sale, căutări științifice în zadar. în moştenirea limbii pentru ca termenii să le deosebească.

Dar este un pas lung de la recunoașterea unei deficiențe în procedurile tehnice până la modul de asigurare a acesteia atunci când, așa cum este cazul

de obiectivitate picturală se leagă cuceriri de alt ordin precum cele aparținând fizicii, precum și abandonarea în domeniul propriu a metodelor și tradițiilor cimentate de autorități scolastice vechi de secole sau de uz practic imemorial.

De aici timiditatea și ineficacitatea, dar și erorile multor lucrări moderne, martori de necontestat ai aspirațiilor către noi orizonturi artistice, dar și dovezi clare ale prejudecății persistente de a compensa cu intuiție sau formule empirice, sau mai rău cu imitarea alți artiști, acelor cunoștințe, acelor experimente, care sunt rezumate în noua subvenție adusă de știință în folosul artei, din care singure poate apărea potențialul de a interpreta efectele luminii și culorilor realității cu caracter personal și rațional. .

Din câte s-a spus, nu s-a putut câștiga niciun profit sau foarte puțin din analiza procedurilor tehnice din singurul punct de vedere al aplicațiilor lor în epocile istorice ale artei, încercare făcută deja de Eastlake într-un mod poate de neîntrecut, dar care a rămas totuși.

steril de rezultate practice. , întrucât nu se poate ajunge decât la unul dintre acele labirinturi de erudiție controversată în care perspicacitatea, criteriul și simțul practic al artistului rătăcesc în zadar.

Pe de altă parte, nu s-ar dori să punem credință absolută doar în procesele anticilor, că atunci ar fi logic să se îndepărteze de metodele lor de educație artistică.

Dar, din moment ce vremurile noastre nu se aplică la reînvierea pregătirii vechilor maeștri, este necesar să reconstruim în mod similar acea ordine de lucruri din care se poate trage analogia consecințelor.

Exercițiul promiscuu al artelor care l-a pus pe vechiul ucenic în contact cu vastul material mânuit de aurarul, pictorul, sculptorul și arhitectul, dezvoltându-și

criteriul tehnic numai prin forța intuiției și experienței, nu ar putea fi înlocuit mai rezonabil decât prin cunoașterea științifică a proprietăților fiecărui material inerente utilizării picturii - atât pentru conservarea mai îndelungată a picturii, cât și pentru o mai mare inteligență a concurenței. din același material în imitarea luminilor și a culorilor. Iar o cunoaștere este inseparabilă de cealaltă, pentru că este o cerință ineluctabilă a artei picturii ca în chiar actul pensulei, pentru fiecare dintre atingerile sale, să se asigure soliditatea și sensul substanței colorante folosite.

Cu siguranță nu este nevoie de un număr mare de demonstrații pentru a convinge pe cineva de superioritatea pe care noul artist ar dobândi-o față de cea din trecut, dacă ar putea să-și înțeleagă mai bine propriile mijloace tehnice și să găsească în sine soluția continuului tehnic. întrebări care se ridică parano în exercitarea art.

De exemplu, nici folosind sfaturile practice, nici principiile teoretice care au fundamentat vechile tratate de pictură nu s-ar putea explica motivele care diferențiază diferitele aspecte ale culorilor în funcție de cantitatea și calitatea glutenului solvent, fără la cel puțin o noțiune despre comportamentul luminii prin corpuri de diferite densități și fenomenele de reflexie și refracție a razelor de lumină provenite din aranjarea moleculară a substanțelor colorante. Dacă, probabil, s-a dorit să aprofundeze cauzele aderării lor la orice suprafață de sprijin pe aceleași culori examinate, toată lumea vede că este imediat important să cunoască atât tăria coeziunii, cât și gradul de afinitate dintre unul și celălalt. alte materiale, dar și de natura alcalină, grasă, acidă a substanțelor îmbinate artificial; pentru toate acele influențe posibile pe care astfel de combinații le exercită unele asupra altora, pentru care sunt modificate și raporturile de adeziune căutate.

Importanța de a ști să recunoască ingredientele picturale bune de cele rele, criteriul evident de utilizare care decurge din noțiunea sigură a proprietăților fiecărei substanțe utilizate în diferitele procese de pictură, superioritatea oricărei lucrări de imitare a realității, ghidată de un inteligența mai profundă a cauzelor generatoare de aspecte exterioare, nu sunt postulate ale unei filozofii improvizate ca remediu temporar pentru anumite condiții ale artei, ci o perenă reamintire către pictor a preceptului de aur cu care mintea divinatorie a lui Leonardo a deschis primele pagini ale tratatului său nemuritor. : «Studiați mai întâi știința și apoi urmați practica născută din acea știință».

PARTEA ÎNTÂI

Procese și materiale de vopsire.

CAPITOLUL I

Originea diferitelor metode de pictură.

Cele mai vechi picturi cunoscute au fost găsite în Egipt.

Legenda care atribuia invenția picturii fiicei lui De-bitade, un sculptor grec, trebuie să-i fi părut dubioasă lui Pliniu însuși, singurul istoric antic al artei grecești, dacă a considerat de cuviință să noteze zvonul care făcea referire la un Filocle egiptean că le-a predat grecilor pictura liniară, realizând încă că egiptenii pictau cu șase mii de ani înaintea perioadei grecești monocromatice. Iar cantitatea de motive ornamentale de anumită origine egipteană, scoase la lumină de celebrele săpături ale lui Micene și Tirint, par să confirme acum sentimentul străvechi al cărturarilor că arta greacă a derivat din Egipt.

Pe de altă parte, pictura greacă antică nu a avut în favoarea ei niciuna dintre acele împrejurări fericite cărora atâtea lucrări de pictură ale altor neamuri le-au datorat mântuirea, astfel încât nimic altceva nu a mai rămas posterității artei lui Eumaro, Cimon,

a lui Zeuxis, a lui Parrhasius și a lui Apelles, atât de mult încât o reflectare în acele vaze minunate decorate pe care Attica le-a răspândit în lumea antică cunoscută; manifestare puternică a vivacității native și a aptitudinii geniului elen pentru toate formele de artă, dar în aspectele tehnice ale picturii, incapabil să-și dezvăluie procedeele sale speciale, la fel ca aluziile referitoare la utilizarea culorilor despre care Pliniu și Vitruvius au raportat că se ocupă. arta greaca.

O condiție climatică cu totul excepțională a contribuit însă la durata picturii egiptene. „Sub acel cer senin nimic nu se schimbă. Când Mariette a descoperit înmormântarea lui Apis în 1851, ea a văzut într-unul dintre morminte, cel al Apis, care a murit în al douăzeci și șaselea an al domniei lui Ramses al II-lea, amprenta picioarelor goale

ale muncitorilor care trei mie până la două sute de ani mai devreme îl pusese pe zeul în sarcofagul său. Muzeul Gizech (fostul Muzeu Bulac) are o bucată de lenjerie minunat conservată, care poartă numele regelui Pepi dinastiei a IV-a și, prin urmare, are o vechime de peste cinci mii de ani. Piramida lui Unas a furnizat bucăți și mai vechi de pânză” (1).

Și un alt coeficient de rezistență a oferit și caracterul esențial schematic al artei egiptene. Întrucât acei meșteri ignorau arta de a face corpurile rotunde, predomină culorile plate, răspândite uniform în contururi rigide, ceea ce în mod singular a facilitat aderența straturilor de culoare la suprafața de susținere, fiind, după cum se va vedea mai bine, locul, un loc foarte important. cerința de rezistență a culorii este aranjarea sa omogenă.

(1) Girard, La peinture antique, M. Quantin, Paris, pag. 1.

Totuși, nici condițiile excepționale ale climei, nici constituirea favorabilă a suprafeței vopsite, nici folosirea celor mai solide culori nu ar fi fost suficiente pentru a păstra culorile în acea stare de integritate a straturilor și splendoare a culorilor pe care atâtea relicve. ofera vremurilor stravechi.pictura egipteana fara interventia unor substante corespunzatoare pentru a retine culorile pe materialele vopsite cu acea forta de aderenta care este implicita culorilor care raman neschimbate dincolo de timpul permis de fortele naturale de aderenta si coeziune: adica. fără procese tehnice adecvate care au asigurat durabilitatea vopselelor respective.

Și într-adevăr, în timp ce poporul egiptean avea un gust foarte puternic pentru culorile strălucitoare, ei au fost presați și de ideea durabilității lor, deoarece prin aplicarea vopselei mai ales în hipogee, unde egiptenul credea cu cantitatea infinită de vopsele pe care le putea. să se asigure dincolo de viață bucuria pământească a tuturor obiectelor și a tuturor scenelor reprezentate pe pereții mormintelor, acest scop s-ar fi ratat evident dacă culorile nu ar fi rămas în loc cu o fixitate cel puțin în raport cu conceptul de locuință veșnică care mormântul întruchipat în ciudata ideologie a acelui popor.

Dar dincolo de morminte, arhitectura monumentală, casele, mobilierul, ustensilele cele mai obișnuite, câte obiecte le-au putut ieși în sfârșit din mâinile lor au fost acoperite de egipteni cu decorațiuni policrome și, în consecință, o asemenea abundență de picturi trebuie să fi dus la cele mai variate procedee de vopsire, deoarece marmura, lemnul si metalele nu au aceleasi substante adezive.

Mecanismul pensulei nu are nicio importanta in tehnica picturii egiptene, opera artistului oprindu-se la desenul pur al contururilor ce trebuiau umplute cu culoare, iar aplicarea acestora se facea manual.

todic cu culori intotdeauna lipsite de orice modelare, caracter, dupa cum se stie, comun tuturor artei primitive orientale si grecesti.

Culorile folosite de egipteni au fost analizate atât în starea lor naturală, în care au fost găsite în multe morminte, cât și pe diferitele picturi în sine.

Muzeul de Arheologie din Florența are câteva mostre de culori aduse din Egipt de Rosellini, printre care se numără rășini colorate, două pământuri galbene, două pământuri roșii, două maro și una neagră; aceste două maro și cea neagră se remarcă prin faptul că sunt rezistente la foc, așa cum asigură Henry Cros și Charles Henry (i).

Dar cea mai detaliată examinare a culorilor folosite de pictorii egipteni antici este cea efectuată de Mérimée asupra picturilor și obiectelor pictate ale celebrei colecții Passalacqua (2).

În întreaga colecție a putut găsi doar galben, roșu, albastru, maro, alb, negru și verde.

Dintre galben, a găsit două calități cel mai frecvent utilizate, tonul, un galben deschis, despre care el credea că este pur și simplu un strigăt comun oriunde se găsesc minele de fier, și celălalt mai strălucitor și mai deschis, care i se părea a fi o sulfură de arsenic (orpiment).), fără a exclude posibilitatea că ar putea fi și un compus similar cu povestea polițistă din Napoli.

Roșul conține în mare parte pământ roșu natural, același roșu care se obține prin calcinarea ocrui

(1) Henry Cros et Charles Henry, LjEncaustique et les other procédés de painting chez les anciens. J. Rouam, Paris, 1884, p. 118.

(2) Riffault, Vergnaud et M..., Nouveau manuel du Peintre etc. Enciclopédie Roret, pag. 92, Paris, 1843.

galben, deși nu i se părea imposibil ca printre roșii să se găsească cinabru.

Din albastrul pe care colecția îl poseda în natură într-o ceașcă și de o culoare strălucitoare precum ultramarinul, a descoperit că este un produs artificial remarcabil prin rezistența la acizi, alcalii și foc; calitativ mult superioară frasinului albastru și dovadă a unei industrii foarte avansate, dacă după treizeci de secole acest albastru încă se păstra atât de splendid.

Verdele în general măsliniu, pe care el l-a considerat inițial un tip de pământ asemănător cu cel al Veronei, a fost convins că este o substanță în care principiul de colorare se datora în principal cuprului.

Se crede că albul unei conservări relevante este cretă diluată într-o substanță lipicioasă; iar în cele din urmă maroniile se datorează unui cărbune amestecat cu un roșu, iar negrurile par să fie compuse numai din cărbune.

În ceea ce privește procesul de execuție, el a observat cum toate tablourile atât pe lemn, cât și pe pânză aveau o pregătire albă, dar că, din moment ce culorile nu prezentau crăpături, era dificil să se determine ce excipienți au servit la dizolvarea și conglutinarea culorilor. Deși se știe că Egiptul produce gume și acolo se cunoștea clei cu gelatină, Mérimée presupune că era preferat un cauciuc maleabil, precum draga sau un mucilagiu de același fel.

Această referire la disolvenții care ar putea, potrivit lui Mérimée, să constituie materialul lipicios al picturilor din colecția Passalacqua, cu siguranță nu poate include toate diferitele decorațiuni destinate să sufere evenimentele atmosferice din aer liber și preparatul alb pe care Mérimée îl găsește în mod constant plasat sub toate culorile, indiferent de materialul pe care îl acoperă, nu

este suficient pentru a explica care procedee de pictură au răspuns la evidența clară a unei rezistențe îndelungate la acțiunile vremii și la acea varietate de aplicații care era cea mai proeminentă caracteristică a spiritului decorativ al acelui popor.

Pentru a explica absența notabilă a crăpăturilor din picturile egiptene, proprietate care nu poate fi obținută din glutenurile care prin uscare capătă consistență vitroasă, M. Ettore Leroux consideră că mierea a fost amestecată cu tempera, deoarece nu există nicio îndoială că tempera a fost utilizată pe scară largă. de către egipteni, dezvăluind și din figurații ale unor morminte unde pictorul este reprezentat în actul picturii, cu paleta legată de braț printr-o panglică, ținând tava în fața sa pentru a clăti pensulele.

Pe de altă parte, folosirea cerii, diverse lacuri și ridicarea tonurilor cu glazuri sunt și practici care apar, fără îndoială, pe picturile egiptene și nici nu este de mirare că acolo unde îmbălsămarea cadavrelor a necesitat folosirea de uleiuri, balsamuri, cauciucuri și foarte multe. rășini variate, acestea nu puteau subvenționa amestecarea culorilor și durabilitatea tablourilor.

În plus, albastrul egiptean care a atras atenția lui Mérimée pentru conservarea și comparația admirabilă cu proprietățile albastrului cel mai folosit în pictura modernă, a fost analizat în special de Chaptal și Vaquelin, care au dat formula sa aproximativă, confirmată de studii ulterioare și încercări de imitare a Davy, al lui Darcet, al domnului de Fontenay; dovedind în acest fel că știau să folosească vitrificările colorate pentru artă, cunoscute mai frecvent sub denumirea de frite, care este exact ceea ce este albastrul egiptean, adăugând că varul și silicea care făceau parte din componentele albastrului egiptean, ar putea cu cimenturile intră printre materialele de pictură.

Multe elemente constitutive ale picturii egiptene antice, corespunzatoare sau complet egale cu materialele proceselor picturale actuale, nu puteau da acelor picturi decât caracteristici exterioare asemanatoare cu cele care se pot obtine din ele astazi; întrucât efectul cel mai intim al substanțelor destinate în special solidității straturilor de culoare trebuie să se fi comportat în mod similar.

Dar nu este greu de reconstituit vreo suprafata colorata atat in aspectele sale exterioare cat si in aranjarea sa moleculara generica, indiferent de proprietatile chimice ale substantelor care o pot compune si de locul de existenta a unui tablou.

Intermediarii de coeziune pentru durabilitatea dorită a oricărui strat de culoare sunt substanțe vitroase formate spontan, așa cum se întâmplă în cimenturile de var, sau materiale organice de natură vâscoasă și uscată, precum cleiuri, gume, rășini și uleiuri sicante. culoarea la cauzele mecanice de îndepărtare poate apărea numai prin legătura dintre moleculă la moleculă a culorii produsă de intermediar, care în același timp servește la menținerea lor legate de suprafața suport. Mai mult, această materie care menține culoarea conectată poate fi atât de abundentă încât să modifice spațiul intermolecular și chiar să atingă punctul de scufundare totală a culorii în vehiculul lipicios; caz in care, pe langa aderenta la suprafata de sustinere si laturi, exista si rezistenta mai mare oferita de folia care poate fi produsa pe toata suprafata exterioara a culorii si ofera protectie maxima.

Dar din acest mod de a fi ale celor mai minuscule părți ale culorii și în raport cu cantitatea de intermediar de coeziune și transparența acestuia provin și aspectele particulare ale suprafețelor vopsite care sunt desemnate ca opace, semilucioase și transparente.

Acum numim la fel de opac aspectul temperei moderne, guașei și pastelului, deoarece cantitatea de materie conglutinantă amestecată cu culorile nu o influențează până la a o face transparentă; semitransparente sau semilucioase spunem frescă, acuarelă, miniatură, datorită cantității mai mari de gluten interpusă în culoare și care se vede datorită unui simț pelucid dobândit de culori: în cele din urmă transparent spunem encaustic și pictură în ulei , deoarece supraînotul intermediarului coeziunii moleculare și aderenței la suprafața de susținere a culorii adaugă culorii transparență și luminozitate maximă.

Dar acestea, pe lângă faptul că sunt caracteristicile suprafețelor colorate întâlnite în decorațiunile egiptene pe marmură, lemn și țesături, sunt și acele aspecte și condiții prin care pictura se împarte tehnic în diversele procedee care își iau numele de la conglutinantul care le domină. . ; deci se poate presupune că

procedeele de astăzi erau cunoscute egiptenilor în ceea ce iese cel mai mult în evidență, care nu poate fi numele; nici nu putea fi altfel, întrucât opacitatea și transparența culorilor nu au fost un aspect dorit de la început de artă, ci o consecință a impunerilor făcute asupra artei pentru a obține durabilitate; impuneri pe care arta le-a suferit cu siguranță, mai mult decât oriunde în Egipt.

Totuși, inducția nu este de asemenea de ajutor atunci când vine vorba de definirea compoziției ingredientelor intermediare de rezistență a culorii utilizate atât de vechi și pătrunzând de la aspectul exterior până la proprietățile intime ale acelor materiale picturale.

Analiza calitativă și cantitativă se află în domeniul absolut al experimentului.

Nici de la marea lucrare a lui Champollion despre Egipt, la Călătoria lui Mariette, la pictura antică a lui Girard, cu excepția

de copii mai exacte ale tablourilor care demonstrează că și în ustensile de artă există o minunată corespondență cu ale noastre astăzi, nimic nu a venit să aducă alte cunoștințe mai precise ale indicațiilor. de Chaptal și Davy pe albastrul cunoscut sub numele de frit alexandrin și de cele de Mérimée pe colecția Passalacqua, care arată că culorile egiptene sunt substanțe artificiale și naturale asemănătoare cu cele obișnuite în utilizarea generală a picturii, dintre care este mai bine să le explorează studiul considerându-le în raport cu aplicații mai apropiate și mai importante: întrucât procedurile privind utilizarea materială a culorilor nu au interes pentru artă dacă nu se dovedesc necesare pentru o exprimare a obiectivității care altfel nu s-ar putea realiza.

Și în acest sens, infinitele procese la care utilizarea multiformă a decorațiunilor policrome trebuie să fi dus în mod necesar în Egipt și dorința de a acoperi toate obiectele posibile cu culori, nu sunt de luat în considerare din cauza atracției iluzorie a unei durabilitati care nu are nici o durabilitate. baza, cu excepția circumstanțelor de conservare favorabile prezentate de o țară în care cele mai slabe materiale rezistă acțiunilor timpului pe termen nelimitat; dar pentru asta arătându-se a fi produsul celei mai vechi activități umane în domeniul picturii, ele ne pot determina să considerăm Egiptul drept cel mai întemeiat loc de plecare al celor mai cunoscute metode de pictură.

CAPITOLUL II

Encausticul.

Informațiile incerte pe care le avem asupra originii tuturor proceselor picturii, înlăturând posibilitatea ordonării studiului lor, în funcție de precedența apariției lor în artă, permite ca în tratarea minții fiecărui individ alegerea să se bazeze pe cele mai directe. relație că au practicile fiecărei metode individuale în scopul durabilității picturii, atât pentru principiile generale care pot fi deduse din

aceasta, cât și pentru avantajele efective pe care o practică le prezintă față de cealaltă.

Nici, poate, nici un argument precum avantajul considerat al introducerii cerii în culorile pentru conservarea tablourilor nu oferă posibilitatea de a iniția facultățile critice ale pictorului, în ceea ce privește folosirea mijloacelor sale materiale, ținând, de asemenea, în considerare. ținem cont de împrejurarea că cea mai mare dintre metodele de pictură ale anticilor, encaustica era cu siguranță complexă, deoarece necesita, pe lângă aportul principal de ceară și culori, pregătite corespunzător, ajutorul focului pentru amestecarea culorilor și lacuirea finală. .

Că acest proces de pictură trebuie considerat mai vechi decât grecii și romanii a fost demonstrat exhaustiv de Fabbroni (i), în ședința publică a Academiei Economice Regale din Florența din 1 februarie 1794, ilustrând pictura encaustică a unui fragment de bandaje și tunici de o mumie, de la grandiosul Muzeu Egiptean al aceluiași oraș, opinie susținută și de dovezile clare ale reziduurilor de ceară colorată, care se mai văd și în figurile gravate ale unor sarcofage din granit și lemn deținute de Muzeul Egiptean al Luvru. .

Urmele de ceară găsite pe picturile antice sunt atât de nenumărate încât se crede, după cum observă Girard, că encaustic a durat atâta timp cât lumea antică și chiar i-a supraviețuit, extinzându-se peste tot.

Într-un mormânt galo-roman descoperit la Saint-Médard des Prés, în Vendée, a fost găsit un bagaj complet de pictor encaustic, compus printre alte obiecte dintr-o cutie de bronz sub formă de paletă și dintr-o spatulă, a cărei formă amintește că a cestrului, instrument caracteristic picturii cu ceară.

Dar din această pictură singulară despre care se spune că conferă culorilor o transparență și o intensitate inaccesibile picturii în ulei și în frescă, rămân doar relicve foarte rare și incerte.

„Muza Cortonei” pictată pe ardezie, măsurând doar 38 de centimetri și jumătate în înălțime și 33 de centimetri în lățime, nu oferă un exemplu cert al acestui proces de colorare, chiar îndoindu-se dacă ar putea fi o lucrare din 1500, iar portretele. adunate de la mijloc

(1) Fabbroni, Antichitatea^ avantaje si metoda picturii encaustice. Roma, 1797.

Egiptul, aparținând mumiilor din primul secol al erei noastre, apărute la Expoziția de la Paris din 1889, deși interesant pentru simțul vieții surprins de artist în unele dintre acele chipuri, nu învață prea multe

despre mecanismul de execuție departe de acea desăvârșire pe care ar face să o presupună marile laude date de scriitori școlii lui Sicyon și lucrărilor lui Pausia și Protogenes și invocarea continuă a acestei arte.

Atât de mult încât metoda de pictură numită encaustică, reprezentată de exemple atât de puține și slabe, încât să inducă cea mai mare mirare că ar putea servi vreodată drept bază persuasivă pentru entuziasmele mereu gata să renaște pentru pictura în ceară, nimic nu s-ar ști. fără ceea ce Pliniu și Vitruvius, și acest lucru a fost probabil uitat fără atenția atrasă asupra lui de savanții și artiștii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care au făcut numele mai comun decât procesul este de fapt practicabil și folosit în arta modernă.

Primele încercări de a picta în ceară au început la Paris. „Câteva cuvinte ale lui Vitruvius și Pliniu, și acestea obscure în timpul nostru și diverse citite și înțelese de critici, au fost harta și busola pentru a descoperi această nouă metodă”, scrie Lanzi.

Contele de Caylus se consideră promotorul cercetării care trebuie să fi fascinat amatorii de artă timp de un secol și un număr foarte mare de oameni care au contribuit cu ceea ce filologia, chimia și pictura păreau să sugereze și să ofere asistență la interpretarea prea multor informații laconice din cei doi scriitori romani. Testele nu s-au putut dovedi decât laborioase, dar în cele din urmă lucrările lui Caylus, Arduino, Bachellière, Cochin cel tânăr, Valter și Mayault au prins contur într-un memoriu prezentat de cei trei primii și de Academia de Inscripții de Rit.

recunoscut ca demn de un premiu, făcând loc encausticelor printre articolele larg ilustrate ale Enciclopediei Franceze.

În Italia, numeroasele picturi murale antice rezistente la ravagiile secolelor și cele care au fost descoperite continuu în săpăturile de la Pompei, nu au fost mai puțin un motiv de reflecție pentru iubitorii de artă ai vremii pe fondul deteriorării lucrărilor moderne care îmbătrânit în fața ochilor lor și conservarea surprinzătoare a decorațiunilor lui Ercolano, în special a celor de la Villa Stabbia, pe care Winckelmann a lăudat atât de mult, și un stimulent pentru a urmări cu interes mișcarea dincolo de Alpi, asociindu-o cu munca minții și mana.

Staretul spaniol Requeno, subiect, spune Lanzi, în care s-au îmbinat calitățile necesare pentru a examina și promova noua descoperire: „inteligenta unui om de litere, practica unui pictor, raționamentul unui filozof și răbdarea un experimentator”, a profitat din această stare de spirit și din considerentele pe care i-au sugerat diferitele sisteme de pictură encaustică care s-au uitat din Franța în Italia, pentru a încerca testele pe care le-a explicat pe larg în Eseurile sale despre restabilirea arta antică a pictorilor greci și romani, o carte citită pe scară largă de toți .

Au urmat o cantitate de pamflete despre care se poate spune că este opera capitală produsă între noi, ca și cea din care derivă toate celelalte, fiind Cerografia lui Tornaseli!, dezchizițiile pe ceară ale contelui Torri și lucrările lui Astorri și Buze, într-un fel de acord asupra scopului, chiar dacă mijloacele propuse pentru diferitele aplicații ale cerii sunt complet diferite între culori: și, în mod singular de remarcat printre mulți cercetători, criteriul de soluționare a aceleiași probleme nu este niciodată. un punct de plecare pentru o posibilă îmbunătățire a metodelor propuse, dar fiecare are propriul proces cu care să contrasteze

câte se știe, parcă pentru a demonstra că, în esență, nu eram îngrijorat de gândul la utilitatea artei, ci mai degrabă de ambiția de a fi numiți descoperitorii encausticii.

Trei moduri diferite de îmbinare a cerii cu culorile disting encaustica descrisă de Pliniu (1), dintre care trei metode, după cei mai buni interpreți, două din cauza dificultății execuției au fost folosite pentru picturile mici, în timp ce a treia, derivată. din pictura navelor, și lucrul în principal cu pensula, a dat naștere extinderii utilizării ceară colorată până la cele mai mari picturi murale.

Prima metodă, care folosea un instrument de fier (rhabidion) turtit la un capăt ca o spatulă și ascuțit pe partea opusă, a constat în aranjarea cerurilor colorate în porțiuni mici după un design consacrat, iar acest tip de mozaic a fost apoi modelat și turnat de aceeași unealtă încălzită convenabil la unul sau altul dintre capete.

Se spune că a doua metodă a fost practicată prin gravarea fildeșului, acoperit cu un strat de ceară folosind ce-strum sau veruculum, în formă de burin, care la încălzire oarecum ars fildeșul, apoi vopsit cu una sau mai multe culori și în final. lăcuit de ceară prin foc.

Dar starețul Requeno explică, de fapt, din multe motive, că era în schimb o gravură pură pe fildeș îngălbenit, în care luminile erau obținute prin răzuirea ușoară a nuanței galbene care dezvăluia albul subiacent, iar umbrele erau săpate și arse cu aceeași roșie. stilet.

Se crede că a treia metodă este împărțită în două operațiuni

(1) Pliniu, Istoria naturală^ Cartea XXXV, cap. XI.

distinct: adica pregatirea cerurilor colorate si topite, intinderea lor cu pensula in modul obisnuit de vopsire, si in final trecerea in fata tabloului cu un fel de brazier, numit cauterium, si topirea tuturor cerurilor pentru a le da terminat și un luciu general.

Dacă erau diverse interpretări la care se pretează cuvintele sibiline ale lui Pliniu, pe care stareţul Requeno le traduce (i): «În vremurile străvechi erau două tipuri de pictură în encaustică, adică cu ceară, şi în fildeş cu stiletto sau schidion-cino. ; până când au început să picteze corăbii; de atunci a luat fiinta o a treia metoda de vopsire cu pensula prin topirea cerii in foc; care pictura corăbiilor nu este coruptă sau deteriorată nici de soare, nici de sare, nici de vânturi”, şi au vrut să fie considerate ca o explicaţie suficientă pentru a reconstitui procesul encaustic, susţinut de cealaltă enigmă a „ Ceara punica”, infinite experimentele s-au incercat pentru a determina mai intai compozitia cerii punice, ingredientul principal, si apoi modalitatea de a face ceara ascultoasa de pensula, astfel incat duritatea pe care o capata la racirea rapida la atingerea imediata a picturii. arată necesitatea unui alt ajutor care să-l menţină moale pentru timpul necesar pentru a-l modela.

În roiul din Franţa şi Italia al procedeelor sugerate ca înlocuitori pentru encausticul grecesc, sistemele pot fi reduse la trei: soluţia de ceară în ranno sau, în termeni mai generali, în orice mijloc capabil să încorporeze ceara cu cascadă; lichefiere prin foc în ulei fix; soluţia cu ajutorul uleiului esenţial (2).

(1) Requeno, Saggi etc., Veneţia, 1784, pag. 135.

(2) Eastlake, op. cit., pag 103.

Stareţul Requeno, topind ceară şi diverse răşini cu culori pudrate în foc, a găsit o compoziţie care, măcinată cu apă, se pretează ascultător pensulei ca o tempera, iar vopsită cu ceară, se topeşte cu căldura, formând un singur corp. , a spus de autor, de o soliditate considerabilă. Apoi a contrastat cu îndrăzneală invenţia sa cu procesele luate în considerare de Academia Franceză, scriind împreună o critică nemăgulitoare * pentru inventatorii premiaţi la Paris.

El analizează articolul « encaustique » al marelui Dicţionar Enciclopedic, unde sunt rezumate disertaţiile şi metodele de imitare a picturii antice, prezentate de contele Caylus de M. Bachellière şi fiul Cochin, despre diversele encaustice ale grecilor şi romanilor, într-o combinaţie. a interpretărilor lor asupra celebrului pasaj al lui Pliniu şi a vagilor suporturi ale unor versuri ale lui Marţial şi Ovidiu, din al căror context se desprind extremele procesului: adică topirea cerurilor în aşa fel încât să le facă cu culorile manevrabile de către peria şi arderea într-un fel a ceară face treaba; şi scapă imediat de contele Caylus pentru că îşi bazează sistemul pe manipulări chimice necunoscute vechilor, cărora Requeno chiar neagă cunoaşterea bain-marie, spiritele de terebint şi alte uleiuri, poate cu judecată pripită.

Cu privire la experienţele lui M. Bachellière care corespund parţial primelor cercetări ale însuşi stareţul Requeno, cazul stareţului erudit este atât de tipic din punct de vedere al reţetelor picturale, încât merită citat propriile sale cuvinte:

« Cele patru metode de pictură encaustică ale lui M. Bachellière sunt mai plăcut de citit, dintre care două au fost respinse de Academie; dar al treilea a răsplătit și lăudat cu al patrulea, care este o aplicare diferită a celui de-al treilea.

„Totuși, nu mă pot reține în acest loc fără să mă plâng aspru de autorul articolului, pentru că fie din nepăsare, fie din lipsă de înțelegere a subiectului, a omis unele împrejurări necesare pentru a face practicabilă lăudata metodă de topire a ceară. . Împotriva articolului sus-menționat mă voi opune experiențele mele repetate, fără a avea totuși intenția de a acuza nici Academia, nici domnul Bachellière, întrucât impostura la un om cinstit nu este deloc credibilă, nici surpriza la cei mai luminați academicieni.

« Am testat de șase ori în momente diferite metoda câștigătoare a premiului III a domnului M. Bachellière, având în mână pentru ultima oară, pentru a nu rata nici măcar un iot, articolul copiat fidel din Enciclopedie, unde este scris și lăudat funcționarea autorului menționat anterior.

« Mai întâi am început să încălzim apa naturală într-o oală mică de pământ nou vopsit, apoi am umplut-o cu tartru și, făcând-o să picure pe hârtie cenușie, am aruncat bucăți de ceară virgină albă, pe care cu spatula de fildeș, după prescripție. , l-am amestecat pe jar in asa fel incat sa dea ochiului o spalare calda cu sapun; experimentul a decurs foarte bine, dar amestecul răcit de ceară și sos tartar era atât de departe de a deveni ușor și solubil în apă dulce, așa cum ar fi trebuit, încât, dimpotrivă, a dobândit o rezistență și duritate atât de mare decât ceara doar. Am revenit o dată sau de mai multe ori pentru a efectua experimentul cu atenție, obținând sare de tartru și cremă fină de tartru în diverse ateliere: cu ambele săruri am făcut testul separat, dar fără profit: de curând sunam doi prieteni, pe care le-aș fi avut. am putut să numesc în cel mai bun mod posibil. , da să dau mai multă greutate afirmațiilor mele cu mărturia a doi oameni profund educați în lectură, cu astfel de experiențe,

parcă pentru a da lauda meritată talentelor lor, i-am chemat, am spus, ca să poată observa cu atenție ce aveam să fac iarăși; așadar, după ce am citit cu mine articolul „encaustic” al Enciclopediei, și cu o atenție deosebită secțiunea metodei premiate a treia, din care am făcut un rezumat: având-o în mână pentru a nota dacă lipsea în orice circumstanță mică; M-am întors sub ochii lor și cu ajutorul lor să reproduc toate operațiunile; și în cele din urmă au găsit ceara răcită atât de departe de a deveni solubilă, încât unul dintre asistenții prietenoși a spus, mânuind-o cu siguranță cu spatula, că părea mai consistentă decât înainte. Prin urmare, am ajuns la concluzia că

autorul articolului nu a dezvăluit toate împrejurările, cum ar fi să reușească să dizolve ceara.”

Obstacolul de netrecut pe care l-a întâlnit în topirea cerii cu sosul tartar al lui M. Bachellière a fost însă depășit, fără avertisment, de unul singur într-o încercare pe care o descrie astfel: «Disperat de a nu fi găsit Enciclopedia veridică, fără să acorde atenție atunci. la adevărul encausticului, am început să mă gândesc la un nou mod de a topi ceara și de a le face potrivite pentru operațiile periei; și mi-a trecut imediat prin minte că săpunul alb obișnuit era capabil să aibă un efect mai bun decât sarea de tartru: de fapt, am făcut testul și mi-a funcționat de minune. Am incalzit putina apa naturala intr-o oala, in care am aruncat trei parti de sapun si una de ceara alba: am amestecat ceara cu sapunul, stropind-o cu un bat fara intrerupere si tinand-o pe foc pana a fiert: I a scos-o spumoasă și umflată. iar după ce această masă albă s-a răcit, ceara a rămas ca un săpun adevărat; astfel încât se poate dizolva în apă proaspătă și naturală: și se amestecă cu toate culorile. Am pictat un Sfânt Francisc de Sales la un braț înalt pe pânză albă. Finisat și uscat

era tabloul, am adus spatele tabloului aproape de un foc mare, ținându-l nemișcat spre flacără în timp ce pictura fumegea. Efectul a fost de a uni toate culorile de pe pânză, fără a strica designul sau a detașa culoarea. Pânza a rămas înmuiată în ceara colorată. După ardere, tenul părea mult mai frumos decât înainte: dar totul era clar și distinct”.

„Poate m-aș putea lăuda”, continuă starețul Requeno, „cu gândul meu și să cred cu mai multă rațiune decât domnul Bachellière, că am redescoperit străvechea encaustică cu pensulă, din moment ce am folosit săpunul menționat de Pliniu, nu tartrul alcalin, știți, cu totul necunoscut vechilor, topisem ceara și efectuasem arderea: dar, deși știam că metoda mea era uneori utilă, studiind totuși mai mult și reflectând mai mult decât metoda acordată de Academia M. Bachellière din Paris, nici metoda mea de săpunul nu era cel al grecilor și romanilor antici: cel al lui Bachellière pentru că arderea, sau encaustul, nu poate fi efectuată decât în spatele pânzei pictate: operație care devine imposibilă în panourile mari și cu atât mai mult în pereți, în care printre grecii s-a pictat cu pensula si s-a facut encaustic; și de aceea și că grecii nu cunoșteau alt tartru în afară de drojdii de vin calcinat, de care sarea alcalină este foarte îndepărtată; pentru a face ceea ce era nevoie de un alambic arab construit recent, necunoscut grecilor și romanilor antici. Săpunul meu de ceară și encausticul meu într-o singură metodă nu pot fi ale anticilor din aceleași motive: având în vedere că săpunul menționat de Pliniu era la fel de diferit de al nostru ca și aroma de tartru folosită de M. Bachellière din drojdiile de vin calcinate de vechii greci și romani. ."

Astăzi, analogia dintre potasiu și sifon este universal cunoscută, precum și numeroasele nomenclaturi ale

encausticul

47

carbonat de potasiu în cărțile de rețete vechi: Carbonai (sub) potassae, Carbonas potassae, Dentocarabonas potassi, Sai absynthii, Sai fixum absinthi, Sai tartari, Tartarus mephi-ticus, Mephitis potassae, Alkaest Vankelmonti, Nitrum fixum per Carbones, Nitrum fixum per se, Nitrum alcalinum, Alcali fixum vegetabile ariatum, Tartarinum, Lixiva, Lixi-vium, Potasa carbonică, până la cele mai recente de ulei de tartru și Lechi aquette ale restauratorilor, deziluziile lui Requeno ne fac să zâmbim, dar toată cerografia șchiopătează la asta. rata, așa că nu este de mirare că cea mai recentă idee a starețului Requeno de a amesteca ceara cu rășină și culoare a fost, de asemenea, supusă criticilor. Compoziția sa, două părți de ceară și cinci de mastic sau smoală grecească, sau atâta ceară cât mastic și suficientă culoare pentru a le putea amesteca, nu a prins rădăcini mai mult decât alte encaustice pe bază de săpunuri și uleiuri esențiale, iar învățații. starețul ar fi fost foarte mort dacă ar fi știut că în scurt timp compusul său va fi folosit pentru restaurarea... a frescelor!

Acesta nu este locul pentru a investiga dacă admirația acordată picturii presupuse encaustice a picturilor din Roma și Pompei, mai degrabă decât o preocupare tehnică derivată din inconvenientele picturii în ulei, nu a fost unul dintre simptomele precursoare ale neoclasicismului iminent. , o „tendință inconștientă de a pregăti materialul pentru a urmări obiectivitatea picturală a altei epoci precum și a prezentului, înțelegând greșit caracteristicile exterioare ale temperei artiștilor din secolul al XV-lea, a căror claritate nu este efectul procesului temperei, ci derivă din o mai mare corectitudine a observării adevărului, porțile sunt date la o sută de invenții de tempera impracticabilă, iar prevalența unor nuanțe decorative ale pictorilor secolului al XVI-lea și căutarea restrictivă a strălucirii a tenebriștilor sunt puse pe seama unui defect intrinsec. a picturii în ulei.

48

ELEMENTELE TEHNICE ALE PICTURII

Schimbul unor motive intime ale artei în sine care au dat naștere unor digresiuni tehnice nu este nou în artă, dar fără a depăși tema comportamentului culorilor materiale, în relațiile acestora cu suprafața suport și intermediarii de solubilitate, coeziune și durabilitate. , Este la fel de de neconceput ca oricand sa cautam un procedeu de pictura care sa se remarce prin proprietatile sale de rezistenta la efectele timpului, chiar daca acesta a fost uitat in ingredientele care trebuiau sa compuna vopseaua encaustica si mai ales in lacul final al acesteia, pe care nu ni-l putea imagina altfel compusa.acela de ceara pura, aproape ca si cum in secolul al XVIII-lea nimeni nu stia despre ingalbenirea cerii, mobilitatea ei perpetua la cele mai mici diferente de temperatura, lipsa rezistentei la frecare, opacitatea ei si praful continuu pe care il retine pe tot ce este imprastiat, deci este ultima substanta la care trebuie sa te gandesti pentru protectia unui tablou.

Acest lucru ne face să credem că din moment ce picturile pompeiane și romane au fost considerate a fi din ceară, care datorită stării lor de conservare arată că au reușit să depășească toate accidentele unei vieți de aproape o mie de ani, astfel, fără investigații suplimentare. , ceară a primit acele cerințe de a face culorile care altfel trebuiau procurate să fie inalterabile.

O mărturie explicită a acestei preconcepții este oferită de Fabbroni în lucrarea citată, întrucât în deducția face dintr-un solvent care dispare fără a lăsa urmă de sine, ca nafta; și considerând acest lichid cel mai bun vehicul pentru utilizarea culorilor pe bază de ceară, fără intervenția vreunei alte substanțe adecvate pentru a adăuga soliditate și rezistență la cele mii de cauze care afectează o suprafață colorată, demonstrează pe deplin absența îndoielii cu privire la caracterul intrinsec. proprietățile cerii în sine sau uitarea de a avea grijă de ea: totuși întotdeauna dependente

minte din presupusa preconcepție, pentru că, nu se poate să nu remarce, în același memoriu și pentru argumente similare, Fabbroni se arată dotat cu un profund criteriu analitic și tocmai supus alterărilor produse de acțiunile fizice și chimice asupra culorilor.

Căldura disputelor din jurul encausticului, care dă naștere la dispute între mulți dintre susținătorii picturii în ceară, nu are niciun corespondent istoric în afară de războiul de gherilă dialectică purtat în jurul originilor picturii în ulei. După opinia autoritară a lui Raffaello Mengs, care considera acele relicve ale artei greco-romane ca fiind fresce, atenția multor oameni care aveau nevoie să-și reînnoiască procedeele de pictură cu ceară s-a mutat către picturile murale din Evul Mediu. Din acest moment confuzia dintre encaustic, frescă, tempera și vopsea în ulei devine inextricabilă. Imposibilitatea efectuării unor analize chimice definitive asupra lucrărilor în cauză a lăsat aceste dispute nesoluționate și a lăsat un domeniu foarte larg pentru a arăta că erudiția, practica artei și criteriul comun pot duce la erori grosolane de îndată ce mintea este ocupată de un falsă preconcepție.

În încercările mai recente de a picta în ceară sau cu înlocuitori de ceară, din moment ce credința de a oferi artei un mod de pictură lipsit de dificultățile frescei și de inconvenientele procesului de ulei, precum și de a avea o soliditate superioară ambelor, încă persistă, a apărut senzaţia de remediere a laturii defectuoase a primelor studii cu adaosuri de materiale insolubile şi opusă căldurii şi frecării care sunt cele mai slabe puncte ale cerii ; dar până la ultimele propuneri, și sunt unele de ieri, lipsește acel fundament de experiență și utilitate care trebuie cerut, cu atât mai sigur cu cât este mai mare cererea că noua metodă se impune celor anterioare și trebuie

mai mult, cu atât mai mare este ademenirea pe care calitățile externe ale procesului oferit o pot exercita asupra artiștilor.

Oricum, oricare ar fi părerea despre cercetările moderne și despre calitățile pe care le-ar fi putut avea encaustica practicată de antici, nu rămâne mai puțin sigur că folosirea cerii a fost folosită pe scară largă în pictură, suficient documentată de scriitorii care au văzut eseurile (i), și ca și Vitruvius și Pliniu, cunoșteau tehnica, poate atât de comună încât să nu se îndoiască că tradițiile se vor pierde și se vor transmite posterității, cu toate acele particularități care mai ales la Pliniu sunt atât de frecvente în celebra sa istorie naturală și pentru subiecte de mult mai puţină importanţă. Cu excepția faptului că, după cum cred alții*, toată encaustica sau arderea s-a redus la încălzirea cerii care a servit drept lac final pentru tempera comună, lipici sau pictură cu ouă, presupus confirmată de descrierea lui Vitruvius a metodei de a face splendoarea plumb roșu apare pe pereți, neexistând nicio îndoială cu privire la semnificația acestor cuvinte: «când peretele este curat și uscat, apoi pictați cu pensula Ceară punica lichefiată la foc, călită cu puțin ulei, apoi puneți cărbunii. într-o vază de fier, va transpira acea ceară încălzind-o cu peretele și se va asigura că se întinde în mod egal, apoi cu o lumânare și un cearșaf curat o freacă în felul în care se curăță statuile goale de marmură, iar această operație în Greaca se numeste Causis. Astfel acoperirea cu ceară punica nu permite splendorii Lunii și nici razelor Soarelui la atingerea ei să îndepărteze culoarea acelor lustruite” (2).

(1)   Henry Cros și Charles Henry, op. cit., pag. 1-16.

(2)   Vitruvius, trad. și com. de Mons. Daniele Barbaro. Veneția, 1567. Cartea a VII-a, cap. 9.

Dar această ipoteză este prea slabă, din moment ce se știe că Vitruvius vorbește doar de picturi arhitecturale, culori simple ale pereților și încadrare, dar nimic nu împiedică aplicarea vopselei de ceară de talpă și asupra picturilor de ornamente și figuri. Într-adevăr, această prelata exterioară a fost ceea ce, potrivit lui Sir Eastlake, l-a înșelat pe Winckelmann cu privire la picturile murale din Pompei; nici acest lucru nu ar fi încă suficient pentru a explica adevăratul proces și nici pentru a concluziona că grecii și romanii pictau în frescă la fel de frecvent pe cât erau înclinați să creadă scriitorii de artă; în cărțile cărora, după cum observă Emeric David în Discursul său istoric asupra picturii moderne, cuvântul „frescă” apare ori de câte ori nu cunosc procesul de executare a unei picturi murale.

CAPITOLUL III

Fresca.

L.

Pictura murală, care poate fi considerată la fel de veche ca arhitectura, pare să provină dintr-un singur centru de difuzie datorită modalităților în care erau folosite culorile, atât de uniforme sunt procedurile tehnice relevate de arheologi pe cele mai vechi vestigii.

Foarte simple într-adevăr, deoarece se pot restrânge la două practici principale: tencuirea îmbinărilor pietrelor și a oricăror nereguli care ar putea dăuna continuității culorilor, apoi întinderea unei baze obișnuite de var pentru a acomoda designul improvizat pe perete; sau, după cum s-a observat încă în unele picturi egiptene, reticulate printr-un prefix model. Dar ariditatea provocată de natura absorbantă a pietrelor și a varului, crescută la infinit de timp, nu a lăsat niciun semn al substanțelor care s-ar putea uni cu culorile și a ajuta la durata acestora.

În Grecia unele fragmente de pictură murală preluate din săpăturile insulei Thèra prezentau culori de o intensitate considerabilă în momentul descoperirii, dar care contactul cu aerul le-a făcut imediat să dispară; Totuși, într-o casă s-a constatat că pregătirea peretelui a fost începută cu stuc de pământ batut, acoperit cu var pur, pe care se vedeau liniile ascuțite ușoare care serveau la limitarea gamei de culori și, probabil, a lucrării posibile într-o singură casă. ziua. (cea). Examinarea fragmentelor din perioade ulterioare încredințate și unor iluștri oameni de știință, precum Chevreul, nu a adăugat nimic la aceste date, cu care sunt prezentate în general cele mai vechi picturi murale, deci este imposibil de precizat vehiculul culorilor.

Faimoasele picturi ale porticului Atenei, cunoscut sub numele de Pecile, par să nu fi fost un adevărat decor de perete, ci o colecție de panouri, în tempera sau encaustic, încastrate în perete, dacă este adevărat ce spune Pliniu, că au fost datorată lui M. Ludius Elotta, pictor din vremurile lui Augustus, metoda de acoperire integrală a pereților cu picturi, pentru a găsi rămășițe complete ale picturilor murale antice face necesară atragerea atenției asupra picturilor din Pompei.

Când Raffaello Mengs a fost întrebat despre picturile antice dezgropate în orașele Pompei, Stabbia și Herculane, pe care le văzuse de mai multe ori, observațiile sale au fost concrete: • «Aceste tablouri m-au făcut extrem de curios să știu cum erau pictate, adică, fie în frescă, în guașă, adică cu lipici, fie în tempera, care se face cu ou: găsindu-le mereu minunate, în orice fel au fost făcute, pe când printre aceste tablouri se vede câteva făcute cu atâta finețe, încât s-ar părea . surprinzător dacă ar fi fost

(i) Girard, op. cit., pag 95.

au fost făcute proaspete; întrucât acest tip de pictură nu lasă de obicei timp pentru a-i aplica o mare diligență. La fel, nu mi s-a părut posibil ca acestea să fie făcute cu lipici, întrucât acesta, fiind subteran, își pierde din rezistență și picturile trebuie să se fi decolorat sau măcar să devină foarte întunecate la aplicarea lacului; nici nu putea tolera să fie trecută peste cu o perie: și în plus, cele care au fost folosite în aer liber sunt văzute executate în același mod ca și cele care au fost în interior. Apoi, examinând dacă pot fi făcute cu tempera, am considerat în primul rând că majoritatea sunt atât de amestecate și pline de culoare încât nu ar putea fi făcute cu tempera, în timp ce la o asemenea grosime culoarea ar trebui să crape, sau uneori să se decojească. dezactivat complet și fiind secole sub pământ pentru a putrezi și mucegai. Am concluzionat așadar, atât datorită modului de pictură, cât și pentru conservarea lor, că nu puteau fi făcute altfel decât în frescă bună, ci mai degrabă de către pictori care aveau o dexteritate singulară și o practică foarte gata. — Cu această prevenţie le-am examinat din ce în ce mai îndeaproape, şi pentru prima dată am observat, în unele tablouri din Pompeia antică, dintre cele care rămăseseră în aer liber, că se mai vedeau contururile decoraţiilor, ca nişte figuri. zgâriat în tei proaspăt, ceea ce este posibil doar în pictura în frescă. De asemenea, mi s-a părut să văd că câmpurile de culoare simple și unite de roșu, galben sau negru au fost imediat așezate pe tencuiala proaspătă și apoi lustruite și nivelate cu lingura, și astfel făceau suprafața curată și limpede și că pe deasupra. pregătirea acolo celelalte decorațiuni și figuri au fost apoi pictate imediat după aceea, după cum se vede din degetele neavând aceeași netezime ca fundalul.

„După ce am descoperit acele semne clare că acele picturi erau pictate în frescă, m-am uitat mai atent

diligență chiar și pe cele care se păstrează în Muzeul Regal, și am găsit și în câteva dintre ele contururile sgraffito ca în pictura lui Tezeu cu Minotaurul, iar în celălalt a lui Hercule, deși altfel nu foarte vizibile datorită amestecului mare de culori care le ascunde parțial. Mai vizibil ele pot fi văzute în picturile figurilor mici, care reprezintă dansatori, Bacchae și Centauri, unde se vede clar că artistul a marcat grupul de figuri în tei proaspăt cu vreun băț sau os, iar apoi cu măiestrie supremă. iar stilul a atins și pictat figurinele de pe acele câmpuri întunecate.

„Părerea unora, că nu ar putea fi pictate în frescă din cauza faptului că au diverse straturi de culoare, este în sine foarte falsă, deoarece fresca primește foarte bine o culoare peste cealaltă, cu excepția câtorva care sunt artefacte, sau de o natură prea nisipoasă, atâta timp cât nu petreci prea mult timp pe ea, dar pe care o pui o culoare după alta aproape imediat.

« Este de remarcat că în aceste tablouri nu se descoperă, ca în cele moderne, legăturile varului plasate în zile diferite. Dar acest lucru poate deriva din modul în care au folosit vechii, foarte diferit de al nostru, după ceea ce descrie Vitruvius și arată și fragmentele

picturilor antice. În zilele noastre se obișnuiește să se pună o buclă, după lipiciul de o grosime suficientă, mai mult sau mai puțin aproape de dimensiunea unui deget, iar deasupra se pictează. Mai sunt cei care au pus lipiciul menționat de două ori, dar ultimul este întotdeauna suficient de gros. Aceeași grosime este cauza care, uscându-se pe măsură ce se retrage, lasă vizibilă diviziunea dintre o parte și cealaltă; astfel i-ar mai putea acorda pictorului mai mult timp. Fiind subțire nu a format atât de ușor acea peliculă vitroasă pe care o creează varul atunci când este în copie. Aceasta este ceea ce am observat despre genul acelor picturi și modul în care sunt realizate."

Raphael Mengs, care a pictat picturi grozave în Spania

în frescă în competiție cu Tiepolo și tot la Roma a lăsat dovezi ale cunoștințelor sale profunde despre acest mod de pictură, din care nu există nicio îndoială și o confirmare, această examinare a conducerii mecanice a picturilor pompeiene, coroborează în mare măsură observația consemnată de Wiegmann că pe aceleași culori experimentate cu acțiunea acidului azotic, obținându-se întotdeauna efervescența revelatoare a varului, a cărei prezență nu putea fi explicată dacă procesul de vopsire ar fi fost în tempera.

Dar există prea multe obiecții care ar putea fi ridicate împotriva acestei indicații de vopsele corodate care lasă expus cimentul de calcar de la bază; încât din acest motiv chiar s-ar putea spune că este neîntemeiat dacă, pentru a menține îndoiala că picturile pompeiane și romane nu ar putea include fresce printre multiplele procedee care permit să o vedem, nu ar mai fi de remarcat că Vitruvius în prescrierea, pentru pereți, „trei linii drepte de var și nisip și trei tencuieli cel puțin de pesto de var și pulbere de marmură", oferă o coincidență singulară de metodă cu pregătirea tencuielilor pentru aer curat, și în altă parte, avertizând că atunci când culorile „se aplică pe învelișurile care nu sunt foarte uscate, din acest motiv nu „apar, dar rămân nemișcate", dă dovadă clară că s-a observat proprietatea singulară a tencuielilor de var umed de a fixa culorile, și a fost posibil să se folosească de el atunci când este necesar.

Arta a fost copleșită de ruinele Imperiului Roman și de furia iconoclaștilor, iar pictura murală s-a refugiat în catacombe, pierzând orice caracter tehnic. Apoi a fost noaptea invaziilor barbare, abia luminată pentru artă de strălucirea mozaicurilor cu fond auriu.

În secolul al XIII-lea, Teofil descrie o metodă de frescă, un indiciu de practici mai îndepărtate, care poate găsește confirmare în tehnica împiedicată a picturilor pompeiene. A constat

aceasta în udarea tencuielii de var și nisip deja uscată și apoi vopsirea pe ea în timp ce era atât de udă cu culori diluate în apă de

var, o metodă despre care Sir Eastlake spunea că este încă folosită în Italia și Monaco, care putea fi spălată și era la fel de rezistentă ca fresca și să fie mai potrivită decât fresca însăși în ornamentații unde este dificil de urmărit modelul complicat al ornamentelor dintre conexiunile tencuielii.

Astfel, pictura murală s-a îndreptat treptat către o dezvoltare mai completă a frescei, din care s-a oprit și ciudata metodă giottescă de a schița întregul design al lucrării în loc de pe a doua tencuială care trebuia pictată.

Cea mai veche frescă bună se crede că a fost realizată în 1391 de Pietro d'Orvieto în Camposanto din Pisa; nici obiceiul de a pregăti desenul de pe arricciato nu a fost abandonat atât de repede, așa era forța tradițiilor scolastice din acele vremuri și ceea ce spune Vasari, în viața lui Simone și Lippo Memmi, despre o frescă neterminată de Lippo, care , în Assisi, a arătat conturul marcat roșcat cu pensula în sus, s-a arătat mai târziu în pagube apărute în picturile din Camposanto din Pisa (cele din porticul nordic) de Benozzo, iar în altele de Simone, Laurati și Spinello .

La Pisa ilustrat în artele lui A. da Morrona ΓA. Acesta este modul în care descrie și comentează procesul antic:

« Este surprinzător cum sub tencuiala din piesele expuse « din materialul ondulat apare întreaga compoziție a tabloului « schițată cu o pensulă roșie; iar ceea ce deodată nu înțelegi este să vezi împrejurimile de mai jos corespunzând în mare parte cu cele colorate făcute pe o tencuială pe care toată munca făcută trebuie să-l fi ascuns.

« Motivul pe care îl aduce Vasari nu este capabil să convingă

« dere, spunând că acel mod de a face era desenul pe care „vechii noștri maeștri l-au făcut să lucreze în frescă” pentru mai multă concizie.

„Este deci clar dacă abordez cea mai adevărată rațiune presupunând că acei pictori bătrâni, din moment ce era o lucrare mare, credeau că este mai ușor de operat retrăgând ideea concepută din desenul mic așa cum se găsește în unele părți rănite; și chiar a schițat întreaga compoziție pe fațada brută, văzând efectul proporțiilor mărite și corectând erorile. Făcând acest lucru, este rezonabil să credem că au trebuit să calcare și, poate, să dilueze toate acele împrejurimi marcate în mod expres cu o tentă roșie cu diferite bucăți de carton. Acestea „aplicate apoi pe tencuiala compusa din var si nisip” foarte fine si netede si curate la suprafata, explica suficient comparatia indicata.

Dar Da Morrona se înșela singur. Desenul propriu-zis al frescei a fost pregătit pe peretele ondulat, după cum a afirmat Vasari. Cennino Cennini confirmă în mod explicit acest lucru în capitolul LXVII din „Cartea artei”, care conturează practicile fundamentale ale picturii în

frescă cu simplitate și claritate rară. « Când vrei să lucrezi la un perete (care este cel mai dulce și mai plăcut tip de lucru), ai mai întâi var și nisip, ambele amestecate bine. Și dacă mortarul este foarte gras și proaspăt, necesită două părți nisip, a treia parte var. Și înmuiați-le bine împreună cu apă și înmuiați atât de mult încât vă va dura cincisprezece sau douăzeci de zile. Și lasă-l să se odihnească câteva zile, până iese focul: pentru că atunci când este atât de foc atunci explodează tencuiala pe care o faci. Când sunteți pe cale să vopsiți, măturați bine mai întâi peretele și udați-l bine, deoarece nu poate fi prea ud; si scoateti mortarul bine amestecat cu mistrie cu mistrie; și primul email o dată - sau de două ori, astfel încât tencuiala să fie uniformă pe perete.

Apoi, când vrei să lucrezi, mai întâi gândește-te să faci această glazură bine ondulată și puțin aspră. Apoi, după poveste sau figura pe care trebuie să o faci, dacă tencuiala este uscată, ia cărbune și desenează și compune și ia toate măsurătorile cu grijă, lovind mai întâi niște sârmă, luând mijloacele spațiilor."

Și după ce a descris modul de împărțire a spațiilor plasei și de a bate firele, aproape de parcă s-ar putea greși în privința sensului compunerii poveștii sau a figurii de pe ondulare, o reia de la început: „Atunci compune. cu cărbune cum am spus povești sau figuri și ghidează-ți spațiile mereu la fel sau la fel. Apoi ia o pensulă mică, cu peri pontici, cu puțin ocru fără tempera, lichid ca apa, și continuă să-ți portretizezi și desenezi figurile, umbrindu-ți așa cum ai făcut cu acuarela când ai învățat să desenezi.”

Această diligență extremă în realizarea unui design care a fost apoi distrus cu fiecare suprapunere a ultimei tencuieli care trebuia să găzduiască culorile merită o atenție deosebită.

Din nenumăratele meticulozitate a vechilor procedee s-ar crede că meșterul a ajuns să fie incapabil de o lucrare făcută cu pensula, așa cum era mândria decoratorilor deceniului și este încă considerat de unii apogeul virtuții unui artist. și un mijloc infailibil de a trezi interesul pentru opera de artă, dar având în vedere precizia metodei și numărul și masa lucrărilor efectuate de maeștrii acestei epoci, ajungem la o credință perfect opusa. Viteza mâinii, certitudinea privirii și franchețea atingerii nu puteau să nu fie rezultatul direct al muncii asidue și inteligente: doar că nu a fost pusă la punct ca un sistem, recurgând la ea doar atunci când era considerată. indispensabil, ca atunci când tencuiesc

ultima pe invelisul ondulat desenul cu roscat pentru acel spatiu despre care meseriasul credea ca poate fi finalizat in timpul zilei de lucru, era vorba de a reface, pe singurul ghid al grilei, desenul lipsa.

Și iată cum Cennini continuă desenul și începe fresca însăși:

„Atunci ia o grămadă de pixuri și mătură bine desenul cu cărbune.

„Luați apoi puțină sinopia fără tempera și cu pensula subțire pontică conturați nasurile, ochii și părul, precum și toate extremitățile și împrejurimile figurilor: și asigurați-vă că aceste figuri sunt bine distribuite cu fiecare măsură pentru că acestea vă fac să înțelegeți și furnizați figurile pe care trebuie să le colorați. Apoi faceți mai întâi frizele sau alte lucruri pe care doriți să le faceți imediat și, după cum doriți, luați mojarul menționat mai sus, amestecat bine cu sapa și mistria, astfel încât să arate ca un unguent. Atunci gândește-te în tine cât de mult poți munci într-o zi: că ceea ce vei arunca, ar trebui să termini în acea zi. Este adevărat că uneori iarna pe vreme umedă, lucrul pe un zid de piatră susține uneori smalțul proaspăt zilele trecute. Dar dacă poți, nu întârzia; pentru că lucrul în frescă, adică în acea zi, este cea mai puternică tempera și cea mai plăcută muncă care se poate face. Prin urmare, vopsiți o bucată de ipsos subțire (și nu prea subțire) și foarte încet, umezind mai întâi tencuiala veche. Apoi ia-ți peria mare cu peri în mână și scufundă-o în apă limpede; bate-l și umezește-ți oja pe el; iar în rotund, cu o scândură de lățimea palmei unei mâini, o freacă peste tencuiala bine umedă, astfel încât scândură menționată mai sus să fie capabilă să îndepărteze acolo unde este prea mult mortar, sau să o așeze unde nu este și să netezi. suprafata bine.oja ta. Apoi umeziți glazura menționată cu peria menționată, dacă este necesar; iar cu vârful mistriei, foarte plat și foarte curat, frecați-l

sus tencuiala. Apoi bateți-vă liniile de ordine și măsurați cele făcute anterior la tencuiala de mai jos. Și să presupunem că trebuie să faci doar un cap de sfânt sau un sfânt tânăr pentru o zi, precum cel al Preasfintei Maicii Domnului. Pe măsură ce ați curățat mortarul smalțului în acest fel, aveți o vază mică smălțuită, pentru că toate vazele vor să fie smălțuite, portretizate ca un pahar sau un pahar adevărat și vor să aibă un loc bun și greu dedesubt, astfel încât ține bine pentru ca culorile să nu se răspândească . Luați o bob de ocru închis (care sunt de două feluri, ocru deschis și închis), iar dacă nu aveți nici o bob închis, luați din puțul măcinat unul deschis, puneți-l în borcanul dvs. mic și luați puțin negru. , de dimensiunea unei lentile, se amestecă cu ocru menționat. Scoateți puțin din sangiovanni alb, de mărimea unei a treia fasole: îndepărtați cât vârful unui cuțit de cinabreză ușoară; amestecă culorile toate împreună cu cele menționate mai sus din motive și face culoarea curentă și lichidă menționată cu apă limpede, fără tempera. Faceți o perie subțire, ascuțită, cu lichid și peri subțiri, care urcă pe pană: și cu această perie modelați fața pe care doriți să o faceți (amintindu-vă că împărțiți fața în trei părți, adică capul, nasul). , bărbia cu gura) și pictează cu pensula puțin câte puțin, aproape uscată, această culoare care la Florența se numește verdaccio, la Siena bazzèo. Când ai dat forma feței și ți s-a părut fie ca mărime, fie așa cum arăta, că nu a răspuns așa cum ai crezut: cu peria mare de peri, înmuiată în apă, frecând pe tencuiala menționată poți strica și uită-l.”

Practica lungă și incomodă de a face cartonul pe buclă a fost înlocuită cu utilizarea desenului compoziției pe hârtie susținută și, după ce a străpuns contururile cu un ac, trecând-o peste tencuială, tamponând ușor cu o cârpă care conține pulbere de carbon - dar toate sursele

 de modalități fundamentale ale procesului au rămas neschimbate așa cum sunt și astăzi și așa cum le-a descris Cennini în Libro dell'arte menționată mai sus, conform conjecturilor lui Milanesi, compilate în jurul anului 1400.

În Adevăratele precepte ale picturii ale lui Armenini, publicate la Ravenna în 1587, găsim, așadar, intacte aceleași practici care de la Cennini, prin tradiția scolastică, datează din Giotto. Arta suferise destul de multe evoluții în gust, de la picturile din arcurile Bisericii San Francesco d'Assisi, care amintesc încă de rigiditatea bizantină, până la mișcările convulsive ale lui Daniele di Volterra - dar în pictura în frescă este întotdeauna același scrupulos. atentie care prezideaza toate pregatirile muncii.

•

II.

Însuși Armenini, când se ocupă de culorile pentru fresce, recomandă ca „toți să fie în specia lor cât mai frumoase, foarte pure și alese și cu aceasta fiind foarte clară și delicată în jurul lor, astfel încât să fie păstrate pure și distincte. , deoarece pentru fiecare mic un amestec care intră în el, care este adesea praf cu alte culori diferite, devine deranjat și îi ia mult din puritatea și vioicitatea; iar folosirea lor în frescă necesită practică combinată cu sârguință. Dar când le folosiți în frescă, rețineți, așa cum s-a spus, peretele nu necesită altă culoare decât cea naturală, care provine din pământ, care sunt pământuri de mai multe tipuri de culori dintre care cred că există pt. fiecare parte a Italiei suficient pentru a fi cunoscută - acestea sunt măcinate fin cu apă pură, cu excepția emailurilor cu alte albastre similare”.

Pictorul frescei este o preocupare constantă pentru var, deoarece dincolo de importanța pe care o are în tencuieli este și cel

alb de nico pentru râuri și amestecuri cu alte culori - oul pestilat* și cojile de stridii care sunt recomandate în tratatele vechi ca fiind excelente pentru albușurile în frescă sunt întotdeauna carbonatate cu var - Armenini oferă metodelor diferite moduri de preparare:

„Dar pentru văruirea care se folosește aici, după cum se știe, se ia floarea de tei foarte alb, așa cum se găsește în mod obișnuit la Genova, Milano și Ravenna, care trebuie curățată bine înainte de a fi folosită, iar această curățare se face de către pictorii in mai multe

feluri, asa ca sunt unii care mai intai o fierb la foc foarte mare, dorind sa pastreze bine spuma; iar aceasta se face pentru a elimina acea salinitate din ea si a-i reduce puterea de a-si recupera prea mult, dat fiind ca este pe perete, cand apoi se usuca: ca apoi sa se raceasca in aer, si dupa ce au scos apa, ei. se pune din nou pe caramizile arse la soare, care apoi se usuca pe alea, cu cat este mai usoara, cu atat se curata mai bine.

« Mai sunt cei care o îngroapă după ce au fost curăţaţi în felul acesta şi o ţin acolo mulţi ani înainte de a o folosi; iar alții fac același lucru pe paturi în aer liber; sunt cei care o compun pe jumătate cu marmură, care este mai întâi bătută subțire de ei; s-a mai văzut că punându-l în aer liber într-o vază mare și aruncând în ea apă fiartă, amestecându-l totuși cu un băț, iar a doua zi punându-l la soare a fost suficient de purificat și folosit pentru a face pastele. a doua zi, dar nu pentru a-i colora pe cei goi pentru că cu greu ar rămâne fără a fi jignit de termenii lor”.

Armenini, care în viața sa nomade de la un capăt la altul al Italiei a avut ocazia să-și culeagă preceptele văzându-și la lucru pe toți cei mai mari maeștri ai semenilor săi, reflectă bine cum nu putea avea încredere atât de repede în varul stins, fiind efectul apa clocotita este nula.

Căldura întârzie acțiunea de dizolvare pe care o produce apa asupra varului nestins sau caustic.

S-a remarcat că în apă la 15 grade solubilitatea varului este la 54 de grade și la 100 de grade iar scufundarea îndelungată în apă are scopul de a hidrata fiecare mică parte a varului, astfel încât să-i elimine puterea caustică. care decolorează culorile precum şi asigurarea tencuielii din acele desprinderi parţiale pe care părţile de var lăsate anterior nerezolvate şi apoi umflate din cauza absorbţiei lente a umidităţii atmosferice le-ar produce cu deteriorarea picturii.

Decolorarea culorilor amestecate cu varul pentru care până la Teofilo și-a urmat norma de frescă uscată cu retușurile cu culori tempera a ridicat această promiscuitate a procesului tehnic la o completare aproape inseparabilă a frescei bune.

Pe vremea lui Cennini, practica reînnoirii designului de curling pe ultima glazură a redus timpul disponibil în zi pentru lucrul cu culorile, iar nevoia de retușare trebuie să fi fost simțită mult mai mult decât atunci când desenele animate au fost înlocuite și au devenit mult. mai simplu, preliminariile colorării, care explică cum Cennini nu putea privi retuşurile ca pe o cauzalitate uneori evitabilă a picturii în frescă, ci scria în mod explicit despre tempera pentru pictura uscată pe perete: „Reţineţi că tot ceea ce lucraţi în frescă înseamnă să fie terminat şi retusata uscata cu tempera." Frescele de Pinturicchio pictate la Siena în 1503 au fost finisate în tempera, după cum se vede din lac și din anumite alte culori (1) care nu puteau fi amestecate cu var. Și Vasari povestește despre niște lucrări ale lui Gerolamo da Cotignola în San Michele

. (1) Eastlake, op. cit., pag 147.

în Bosco a lucrat la uscat: iar despre anumite tablouri ale lui Ercole da Ferrara într-o capelă din Bologna scrie: „Se spune că Ercole a petrecut doisprezece ani la lucrarea acestei lucrări, șapte pentru a o picta în frescă și cinci în a o retușa la uscat”.

Invariabilitatea acestui procedeu de vopsire în toate epocile trecute poate fi deci pusă pe seama condiției imperioase de a profita de momentul în tencuiala de var în care se formează vitrificarea care fixează culorile și se datorează doar grabei mai mari de finalizare a lucrărilor. care se datorează opacității generale a frescelor moderne în comparație cu cele antice, în care pensula harnică și lungă, obținută prin limitarea piesei de finalizat într-o singură zi, a servit ca o triturare finală a culorii, redând astfel întregul suprafața picturii este mai fină și mai netedă.

Întregul proces al frescei se împletește în folosirea proprietății varului de a da naștere, în unire cu nisipul și apa, unui ciment în al cărui strat superficial transparent ca sticla, la uscare, culoarea poate rămâne închisă și rămân consolidate și rezistente la apă și agenți atmosferici.

Ca proces de vopsire nu este cel mai dificil, tot ce trebuie să faci este să dizolvi culorile cu apă; nici nu necesita o manipulare speciala a pensulei, cu exceptia pentru a evita grosimile excesive de culoare si pentru a folosi numai glazura pe masura ce munca de zi se apropie de final.

Dar rintonaco nu va fi niciodată suficient de studiat de către pictor pentru a-și face o idee corectă despre schimbarea care va avea loc în culorile în trecerea de la umed la uscat și pentru a antrena ochiul să înțeleagă momentul abandonării culorii corpului și înlocuirii culorii. vitraj, care constă într-adevăr în practica picturii în frescă și în valoarea, din punct de vedere tehnic, a unei bune picturi în frescă.

Varul se obține, după cum se știe, prin încălzirea marmurei (carbonat de var) sau a calcarului la o temperatură foarte ridicată. Datorita efectului caldurii mari acidul carbonic se separa si rezultatul este var nestins.

Varul viu este împărțit în grăsime și slabă.

Teiul gras este aproape pur. Când este pus în contact cu apa, se încălzește, crapă, crește foarte mult în volum și formează o pastă care nu se dizolvă la fel de ușor ca cea a varului slab. În schimb, varul slab este amestecat în proporții variabile cu carbonat de magnezie, care îi scade rezistența de coeziune, făcându-l mai ușor solubil în apă.

Varul neted, gras sau slab, redus la o pasta moale prin adaugarea de apa se numeste var stins. Acest amestec intim cu nisip de cuarț (silice) formează tencuiala comună a pereților, iar duritatea pe care o ia, conform chimistului Thénard, nu se datorează unei uniri a varului cu silice, ci provine din transformarea ulterioară a varului. în carbonat, măsura care se formează se repezi pe nisip, aderând puternic de acesta.

Pentru ca acest lucru să se întâmple, din nou conform renumitului chimist care a muncit atât de mult la culori, sunt necesare niște condiții, și anume ca tencuiala să se usuce lent, deoarece, deoarece se usucă prea repede, carbonatul de var format neregulat ar lăsa multe părți abandonate de silice. , luând astfel consistența cimentului; in timp ce cimentul se mentine umed timp indelungat la expunerea la aer, acidul carbonic al atmosferei actioneaza continuu asupra varului iar carbonatul se depune treptat sub forma cristalina pe silice cu mare soliditate a tencuielii.

Conform unor studii mai recente, o combinație de var cu silice sau silicat ar intra în produsul cristalin

var, un compus care pare ciudat să fi scăpat de Thénard, care a fost primul care a descoperit acidul silicic; dar în orice caz din latura picturală este suficient să știm că această cristalizare este cea care ține ferm culorile pe tencuiala de var, protejându-le cu insolubilitatea ei în apă.

La tencuiala pentru pictura în frescă se adaugă pulbere de marmură, ceea ce facilitează fenomenul chimic datorită prezenței unui corp care conține carbon, și se pretează pentru realizarea acestuia, după intenția celor care o folosesc, mai tare și mai netedă 1 'tencuială; Cu toate acestea, Cennini nu menționează marmura pesto și nici frescele moderne nu pot potrivi frumosul smalț al frescelor antice cu tencuiala simplă a două părți de var gras și una de nisip.

Tencuiala de var proaspăt care fixează culorile într-un mod atât de diferit față de modul de aderență a culorilor în pictura în ulei și în alte procedee de vopsire, duce la o anumită reflecție asupra modului cel mai potrivit de favorizare a procesului de cristalizare care are loc între silice. iar varul umed într-o culoare suprapusă, întrucât dacă ceea ce a afirmat Raffaello Mengs în observațiile sale asupra picturilor pompeiene este indubitabil, adică că fresca include și straturi de culoare de o anumită grosime, nu este mai puțin contrar principiul pe care se bazează întărirea varului este plasarea unor obstacole excesive între var și nisip; iar culorile care sunt dispuse

pe tencuiala de var trebuie considerate ca un adevărat obstacol în calea progresării regulate a fenomenului, deoarece stratul de culori nu poate atrage tot lichidul de care are nevoie la rândul său pentru a cristaliza acolo decât dacă în detrimentul varului. și nisip pe dedesubt. Prin urmare, dacă practica arată că chiar și straturile de culoare de o anumită grosime pot fi consolidate, nu rămâne mai puțin sigur că acestea vor fi

69 Sunt cu adevărat sigure doar acele culori care, din cauza economisirii aplicației, pot da naștere la suprapunerea lichidului de cristalizare. Acest fenomen este facilitat și mai bine prin folosirea pensulei pentru a modela culoarea, adică prin hașurare și frământare mereu, mai degrabă decât prin așezarea în atingeri plate, dezarticulate, ca și cum ar fi un mozaic.

In acest fel, se vor putea aplica fara teama alte straturi si mai deschise de culoare pe suprapunerea lichida, adica acele glazuri care trebuie folosite pentru a completa setul de lucru ce urmeaza a fi facut in ziua respectiva.

În frescă, respectați aceste precauții, durabilitatea acesteia depinde în întregime de alegerea prealabilă a materialului. Cauzele mecanice, cum ar fi frecarea îndelungată din cauza ploii bate de vânt sau spălarea frecventă cu bureți sau cârpe prea aspre trebuie să fi rupt culoarea pentru ca aceasta să se desprindă, sau salitrul dezvoltat în perete sau chiar mucegai care modifică chimic culorile, cauzează să cadă într-o formă aproape prăfuită: toate împrejurările și efectele care sunt străine operei pictorului.

Alte posibile defecțiuni sunt cele cauzate de bucățile de var nestins menționate mai sus, rămase în tencuiala finală din neatenție la pregătire, care se umflă din cauza umidității absorbite din aer, desprinzând mici părți din tencuială și culoare.

Dar cea mai mare pagubă adusă frescei vine din alterarea ondulației, așa cum este ușor de conceput, pentru că pentru a ajunge la ea pentru a căuta cauzele sau pentru vreun remediu potrivit trebuie întotdeauna să treacă prin pictură, nici cauzele nu sunt de obicei îndepărtate. sau oprit.atât de ușor.

Arricciato se sprijină pe cărămizile sau pietrele zidului datorită simplei aderențe sau prindere naturală a cimentului de var și nisip, care nu este și nici nu a fost niciodată oferit peste tot.

garanție de a sfida secolele. Dar această reflecție pare să nu fi îngrijorat prea mult în fiecare epocă spiritul clienților care au comandat frescele și al artiștilor care le-au încredințat opera lor, văzând că din locațiile alese pentru un număr mare de tablouri de acest fel moftul de a avea tablouri de acest fel a fost urmată în proaspăt

bună care nu s-a gândit la considerentele cerute de o suprafață de suport atât de periculoasă a culorilor.

Amplasarea peretelui, conducta de apă din acoperiș și sol, calitatea materialelor de construcție a peretelui, toate au repercusiuni asupra tencuielii finale și asupra culorilor pe care le suportă, care pot fi deteriorate atât de starea permanentă de umiditate, cât și de o uscăciune înconjurătoare excesivă. Din acest motiv, nu se poate spune că este mai logic și mai ușor să se constate mai întâi condițiile nefavorabile pentru o pictură în frescă decât să se procedeze apoi cu apărări întotdeauna ipotetice atunci când acestea nu răspund singurului concept că acest tip de pictură necesită toate precautii pe care conservarea le cere.oricarui tablou. Artistul poate contribui, odată ce au devenit evidente consecințele proastei expuneri a unei fresce, la oprirea progresului ei și la evitarea altor pagube iminente, dar aceasta nu intră în adevăratele atribuții ale pictorului și nici nu contează prea mult pentru acea tehnică. criteriu care nu este întărit de oportunități de restaurare ci din cunoașterea cauzelor care conduc la evitarea lui în practica art.

Nu putem spune că am examinat toate împrejurările de care depinde succesul durabil al unei picturi în frescă, lăsând deoparte retușurile atât de des necesare chiar și atunci când artistul a respectat dictaturile celor mai concise raționamente și a trecut la cele mai riguroase. alegerea materialelor și la resursele inepuizabile ale unei practici desăvârșite a picturii în frescă.

Retușul care rareori aduce efecte satisfăcătoare și de durată în procesele care împiedică retușul realizat cu culoarea umedă să pătrundă în culoarea uscată subiacentă, așa cum ar fi cazul frescei și picturii în ulei, își găsește excepția în frescă din motivele care pot va fi expusă, neputând accepta în mod absolut disprețul lui Vasari care pare să-l excludă cu totul, nici părerea lui Cennini care dorește ca retușa uscată să fie parte integrantă a acestui proces și întreaga pictură trebuie acoperită cu aceasta, avertizând „că tot ceea ce lucrează în frescă vrea să fie finisat și retușat în uscat cu tempera”, aproape negând posibilitatea de a termina ceva cu frescă – ceea ce nu poate fi susținut în mod rezonabil.

Retușarea uscată a frescei terminate, neapărat necesară dacă priceperea pictorului în frescă este mare, nu este, din câte am văzut făcându-i pe cei din antichitate, o rușine atât de indecoroasă pe cât ar părea să rezulte din excluderea absolută care i se impune de către institutii artistice si clienti.detalii.

Motivele artei sunt superioare oricărei considerații atunci când considerentele luate pentru triumful artei pot fi conciliate cu durabilitatea operei.

Frescele nu sunt făcute pentru satisfacția pură de a le putea spăla cu apă și de a verifica întotdeauna că nicio parte a culorilor nu se dizolvă.

Nimeni nu ar îndrăzni să supună toate frescele antice la acest test și primul avertisment atunci când se testează o pictură murală este să nu folosești niciun solvent decât operația periculoasă de a o transporta la o altă bază de sprijin, pentru că atunci trebuie să știi dacă există piese solubile cu mijloacele necesare transportului propriu-zis.

Retușarea frescelor pictate în locuri interioare ferite de ploaie și umiditate ridicată este o sarcină

ment atât de necesar încât numai o impunere absolută precum cea care poate fi făcută de către cei care comandă lucrarea poate împiedica artistul care își iubește arta să retușeze orice parte a operei sale dacă este necesar.

Anticii, nu doar maeștri ai artei, ci și ai respectului și obligațiilor pe care arta le impune, nu au ezitat să întreprindă retușuri în aceste condiții, mai ales că retușurile cu tempera din cauza dificultății de a accesa locurile foarte înalte unde era obișnuit să conducă astfel de picturile oferă o garanție de durabilitate la fel de mult ca fresca în sine. În orice caz, întrucât comoditatea retușării depinde prea mult de rezultatul frescei întreprinse, retușul nu trebuie să fie un subterfugiu al artistului de a părea mai abil decât a reușit de fapt într-o frescă dată, nici o surpriză pentru cei care bună credință în a crede că poseda o frescă care era absolut imună la retușuri se va găsi atunci dezamăgit.

Prin urmare, în funcție de faptul că retușurile îi sunt acordate artistului sau dacă acesta este liber să o facă, cel mai bun rezultat al lui va depinde întotdeauna de evitarea culorilor corpului, chiar dacă distanța le maschează cu totul. Experiența a arătat că glazurele durează până la câteva zile după executarea frescei, în condiții favorabile, adică acolo unde temperatura blândă contribuie la uscarea progresivă a tencuielii și nu amenință mucegaiul, consecință inevitabilă a umidității prea prelungite, glazurele mai pot face parte din pictura aparent uscată.

Practica continuă și aptitudinea deosebită pentru un gen de artă au o influență extraordinară asupra caracterului exterior al operelor. Iar un decalaj imens între decorațiunile minuscule sau cele realizate printr-un proces sistematic și răbdător de pensule invizibile, care ar rezulta din condensarea unui număr mare de figuri în spații mici, trebuie să curgă.

dacă din aceste lucrări trecem să considerăm picturi gigantice executate cu imaginația impetuoasă și rapiditatea mâinii precum Cambiasi, care, spune Armenini, lucra cu ambele mâini înarmate cu o

pensulă, iar Tintoretto și Luca Giordano și Tiepolo, un miraculos și nu a depășit niciodată un exemplu de pricepere în acest gen de pictură.

Prin urmare, în ciuda vastității spațiilor cuprinse între îmbinările care separă fiecare reluare a lucrării, se poate considera că o pictură a fost realizată în frescă, după cum a observat Raffaello Mengs, întrucât această împrejurare nu decide definitiv procesul urmat într-o pictură murală. .

Condițiile de temperatură aduse de anotimp, starea higrometrică a aerului, orientarea și grosimea peretelui, calitatea pietrelor, grosimea tencuielii ondulate și a doua și frecvența de umectare pe măsură ce se desfășoară lucrările, subțierea tot mai mare a culorile până la cele mai slabe glazuri vă pot permite să pictați o bucată de frescă într-o singură turnare fără a o abandona timp de trei sau patru zile. Muncă plină de risc care nu poate fi configurată ca sistem, dar care în cazuri excepționale poate fi încercată cu succes , în funcție de intuiții care nu pot fi măsurate la fel ca aptitudinile mediocre pentru artă.

CAPITOLUL IV

Pictura in ulei.

THE.

TOATE calitățile care ar putea fi dorite pentru a ușura sarcina artistului în culori, consistența amestecului și posibilitatea de a fi și el

întins în strat foarte subțire, supunerea față de pensulă, aderența tenace la grunduri, intensitatea tonului, rezistența la acțiunile timpului, sunt calificările pentru care procesul de pictură în ulei a avut adoptare promptă și generală încă de la apariție, iar după servind celor mai variate manifestări ale geniului pictural, rămâne cea mai folosită dintre metodele de pictură; cea a mijloacelor de artă care atrage cel mai mare interes al pictorilor, pentru că prin rezumarea celor mai proeminente prerogative ale oricărui alt procedeu oferă cel mai larg câmp de aplicare al criteriului tehnic.

Începuturile acestui proces, deși ultimul dintre mijloacele de pictură, prezintă aceleași neajunsuri ca

date fiind, aceleași incertitudini asupra entității materiale precise a constituției, care învăluie originile tuturor metodelor picturale tehnice, și asta poate pentru că folosirea primitivă a culorilor neavând caracter și interes artistic nu avea motivul pentru a o raporta ca un eveniment demn de urmat. în istorie introducerea care se făcea în culorile cleiurilor, cauciucurilor și rășinilor pentru a le face stabile; cu siguranță nu implică nicio descoperire de a deriva un subiect de importanță artistică din acele materiale, pe care alții, din

cauza limitărilor de aptitudine artistică, nu le pot folosi decât în birouri mai umile.

Cum s-a întâmplat că s-a făcut o descoperire a trecerii vopselelor uleioase din artele conexe la uzul pictural în lucrările stricte de ornamentație joasă, inventator al picturii în ulei, este acum un subiect prea dezbătut și dezbătut pentru a merita o examinare suplimentară, fără îndoială. ramanand ca a fost mai degraba decat o inventie, o simpla imbunatatire a folosirii ingredientelor deja adoptate in practicile de arta secundara, cunoscute de prea mult timp, pentru a nu da apoi nastere unor discutii asupra dreptului lor de prioritate.

Și în același mod în care Pliniu se îndoia că grecii sunt responsabili pentru inventarea picturii, așa că Vasari a avut o premoniție a diferitelor opinii care aveau să fie exprimate prin arătarea lui Giovanni Van-Eych ca inventatorul picturii în ulei, când, în încheiere, Viața lui Antonello da Messina, meritele pe care le câștiga din artă ca popularizator în Italia al acelui mod de a picta îi apar și, în timp ce se gândește la cine l-a inventat, îi scapă reflecția melancolică: „dar pentru că, din moment ce nu nu spune ceva ce nu a fost spus alta data,

deci, poate, nu se face ceva ce poate nu s-a făcut”, iar lauda îi moare pe buze.

Dar nimic nu sugerează că marele istoric de artă a bănuit germinatul disputelor cuprinse în descrierea sa succintă a invenției în sine, de fapt conturată cu atât de ambiguitate a sensului încât pare mai degrabă o confirmare a îndoielii legitime că și lui îi lipseau acești termeni pentru a o preciza. , care într-un anumit fel scuză argumentele pro și contra care s-au scris mai târziu despre asta.   t

Se poate afirma că motivele pentru care dificultățile modului de pictură în tempera, depășite cu o asemenea măiestrie de către semenii lui Van-Eych, devin o cauză directă a căutării unei noi metode de pictură în acea binecunoscută parte a vieții. lui Antonello da Messina, care rămâne totuși ca piatră fundamentală a istoriei procesului de pictură în ulei, atât pentru că Vasari a fost primul și cel mai autoritar scriitor care a vorbit despre el, cât și pentru că multiplele atacuri care i-au fost făcute nu au zguduit-o. adevărul intrinsec.

„De aceea am continuat”, scrie Vasari, „să folosim pe panouri și pe pânze altă culoare decât tempera, metodă care a fost începută de Cimabue în anul 1252 când era cu acei greci, iar apoi continuată de Giotto și din altele care s-au discutat până în acest moment, s-a continuat același mod de a face lucrurile; deși meșterii știau că picturile cu tempera lipseau de lucrări de o anumită moliciune și vioiciune, care ar fi putut aduce, dacă ar fi găsit-o, mai multă grație desenului, vag colorare și mai mare ușurință în unirea culorilor între ele, folosindu-se întotdeauna. să-și contureze lucrările doar cu vârful pensulei. Dar, deși mulți au încercat să facă acest lucru cu sofisticare, niciunul nu a făcut-o

a găsit o modalitate ca să fie bună, nici măcar nu folosind vopsea lichidă sau alte tipuri de culori amestecate în tempera. Și printre mulți care au încercat aceste lucruri sau altele asemănătoare, dar în zadar, s-au numărat Alessio Baldovinetti, Pesello și mulți alții, dintre care niciunul nu a reușit să producă lucrări de acea frumusețe și bunătate pe care și-au imaginat-o. Și chiar dacă ar fi găsit ceea ce căutau, le lipsea modalitatea de a face figurile de pe panou să stea ca cele pictate pe perete, și de asemenea modalitatea de a le putea spăla, fără ca culoarea să fugă, și pt. ei să țină sus, în a fi mânuiți la fiecare lovitură; despre care lucruri, adunând laolaltă un număr bun de meșteri, de multe ori se certaseră fără rezultat. Multe minți înalte care s-au dedicat picturii în afara Italiei au avut aceeași dorință, adică toți pictorii din Franța, Spania, Germania și alte provincii. S-a întâmplat așadar, lucrurile fiind în acești termeni, că în timp ce lucra în Flandra, Giovanni da Bruggia, un pictor foarte apreciat în acele părți pentru buna practică pe care o dobândise în meșteșug, a început să încerce diferite tipuri de culori și, ca pe care îl încânta în Alchimie, făcând multe uleiuri pentru a face vopsele și alte lucruri după creierul unor oameni sofisticați, ca el. - Acum, după ce a îndurat odinioară mari greutăți în a picta un panou, după ce l-a dus la capăt cu multă sârguință, i-a dat lacul și l-a lăsat să se usuce la soare, după obicei. Dar, fie pentru că căldura era violentă, fie pentru că lemnul era prost făcut sau prost condimentat, scândură numită s-a deschis pe rosturile rele. Prin urmare, când Giovanni a văzut daunele pe care soarele i-a făcut-o, a decis să se asigure că soarele nu-i va mai face niciodată un rău atât de mare în lucrările sale. Și așa, după ce a găsit vopsea nu mai puțin plictisitoare decât lucrul cu tempera, a început să se gândească să găsească o modalitate de a face un fel de vopsea care să se usuce.

PICTURA IN ULEI

79 la umbra fara sa-si puna tablourile la soare. Prin urmare, din moment ce experimentase multe lucruri, atât pure, cât și amestecate între ele, în cele din urmă a constatat că uleiul de in și uleiul de nucă, printre multe pe care le încercase, erau mai uscate decât toate celelalte. Acestea apoi, fierte cu celelalte amestecuri ale lui, i-au făcut vopseaua pe care el, într-adevăr, toți pictorii lumii, o doreau de mult. După ce a experimentat multe alte lucruri, a văzut că amestecarea culorilor cu acest tip de ulei le dă o tempera foarte puternică și că, atunci când s-a uscat, nu numai că nu se temea de apă, dar aprindea atât de puternic culoarea încât îi dădea strălucire. de la sine, fără vopsea, și ceea ce i s-a părut cel mai admirabil a fost că se amesteca mai bine decât tempera la infinit.”

Acum cu adevărat în privința temperei, sub rezerva a ceea ce a afirmat Vasari cu privire la numeroasele îngrijorări chinuitoare ale acelor meșteri, se poate observa cum din mesele bizantine care au ajuns până la noi, precum și în cele mai recente lucrate de Vivarini și Bellini, inalterabilitatea a metodei tehnice a temperei lovește ochiul mai puțin instruit în practici picturale.

Metoda de pregătire a panourilor este aceeași cu aceleași straturi numeroase de ipsos și lipici, dintre care ultimul are întotdeauna acea putere absorbantă, care a fost una dintre cauzele curgerii proaste a periei și cel mai ușor de îndepărtat. Modalitatea de aplicare a culorii este aceeași prin plasarea de nuanțe locale care apoi sunt modelate printr-o muncă minuțioasă uneori, încercând să ajungă la piesă cu piesă finită, așa cum se vede în multe lucrări rămase neterminate. În cele din urmă, nici una dintre acele revolte ale mijloacelor mecanice obișnuite de manipulare a pensulei, care este urmată în mod necesar de o utilizare diferită a solvenților de culoare, astfel încât să fie posibil să se facă mâna să treacă mai repede sau să subțieze stratul de culori, ceea ce ar fie indicii inevitabile în

temperamentul acestor tendinţe de a acţiona împotriva lipiciozităţii glutenului folosit, dacă, după cum afirmă Vasari, munca obositoare a clocirii şi celelalte dificultăţi amintite ar fi fost atât de vii, iar convingerea de a aduce un remediu s-ar fi manifestat cu vreun principiu de acțiune, așa cum s-ar părea potrivită la cineva care ajunsese la o asemenea nerăbdare extremă.

Aceasta oferă un contrast foarte singular cu tendința insistentă spre inovație a procesului de ulei, transformată pentru nevoi individuale, școlare sau climatice continue, până la baza suport pentru culori, în modul de aplicare a stratului colorat și în varietatea de vopselele finale., atât de mult încât tradiția inițială se modifică de îndată ce inventatorul procedeului trece și capătă un aspect din ce în ce mai variat pe măsură ce aplicațiile se îndepărtează de timpul și locul care a văzut nașterea procesului în sine.

Din această simplă reflecție reiese nesiguranța că singurele defecte menționate ale procedeului temperei au fost combustibil pentru căldura cercetărilor meșterilor de la începutul secolului al XV-lea, obiectând în mod rezonabil că, dacă dificultăți de natură pur tehnică afectau folosirea temperei, cele specifice procesului petrolier s-au dovedit deja a fi astfel de la descoperirea sa, încât a dus la abandonarea sa imediată, mai degrabă decât la răspândirea sa rapidă și generală.

Cu toate acestea, deoarece o legătură profundă între cercetarea obiectivă și proprietățile materialelor utilizate în realizarea lucrărilor este specifică artelor plastice, astfel încât este adesea necesar să se sacrifice efectul obstacolului mijloacelor tehnice și acest lucru poate fi împins în sus. la conceptul că stilul este informat de materialul plastic, așa cum demonstrează clar arhitectura, trebuie să credem că Vasari, vorbind de inovații tehnice care șerpuia prin arta epocii lui Van-Eych, a implicat mult mai mult inovații.

interesant că remediul pentru crăpăturile din scânduri, mai ales în legăturile care privesc sârguința tâmplarului sau finețe ale mânuirii periei pe care nu ni le-ar putea imagina altele mai minunate decât cele oferite în cantitate atât de mare de temperele secolului al XV-lea:

avertizând astfel: noi că a fost recomandat pentru artă este acea evoluție de la simbolic la realist care distinge începutul secolului al XV-lea și a avut auxiliar dezvoltării sale complete noul procedeu al picturii, un mijloc infinit mai rapid de a surprinde fugacitatea anumitor aspecte ale mișcare și expresie.

Pe scurt, arta făcea ultima încercare de a se elibera de acele elemente negative de inspirație care erau iconografia și motivele decorului greco-roman.

Simbolurile provenite din lucruri neînsuflețite sau din viața inferioară și aluziile mitologice forțate la un sens creștin stinseseră până acum fiecare scânteie a acelei puteri de invenție care timp de un secol i-ar fi putut conferi un caracter artistic independent, fără însă a masca defectul. a fundatiei artificiale.

Pentru pictorul vremii, vița cu ramuri, peștele, barca, ancora, Phoenixul, păunul, sfeșnicul cu șapte ramuri și chiar mai multe alte forme păgâne precum copiii goi, genii, Orfeu, chiar și Cupidon și Psyche au devenit subiecte de distragere a atenției și critici sau enigme indescifrabile. Cea mai simplă reacție va fi o întoarcere la limbajul vieții reale, iar Kugler subliniază bine că în reînnoirea artei scopul principal al artistului a fost exprimarea inteligibilă a temei.

De acum încolo tot ce ține de tradiția medievală, de formulele grațioase ale stilului romanic, în sfârșit toată arta secolului al XIV-lea se va transforma în mișcare, pasiune și efecte picturale extrase exclusiv din viața trăită, iar din moment ce arta se practică mereu. cu mai mare

mari activități în domeniul religios vor apărea pe retablouri, pe estradă, pe triptice și retablouri, nenumărate personificări ideale supuse de necesitatea direcției artistice la exteriorul unor modele imperfecte, dar totuși vii de vitalitatea nepieritoare a expresiei.

Obsesia pentru realism prin care artistul va deschide calea către știința anatomică depășind oroarea veche de a atinge cadavrele și va pune o frână repulsiunii instinctive a geometricului de a subjuga legile perspectivei, trebuia să rafinească și criteriu tehnic și ascuți spiritul de observație asupra ingredientelor materiale ale picturii pentru a forța utilizarea acesteia în cadrul nevoilor unei viziuni mai ample și mai exacte asupra realității, și astfel a luat naștere procesul picturii în ulei, o sinteză a proprietăților culorilor. si solventii lor - trasatura d unire mai omogena intre pensula care ghideaza culoarea si suprafata suport pe care culoarea trebuie sa se modeleze fara nici o rezistenta.

Condiții asemănătoare celor care i-au influențat pe arhitecții italieni au avut loc în Flandra. Nimic, spune Muntz, nu ar putea caracteriza mai bine evoluția realismului italian în zorii Renașterii decât compararea acestuia cu realismul flamand. Într-adevăr, o abilitate tehnică aproape miraculoasă a prevalat în aceasta - atât de mult încât moliciunea, profunzimea și focul colorării care au apărut în lucrările lui Giovanni Van-Eych nu au fost o consecință necesară a uleiului și rășinilor introduse în culori, nici dacă încurajează ei imitarea și răspândirea acelui proces nu ar fi fost nimic dacă motivul material al unei alte priceperi manuale nu i-ar fi corespuns cu o mai mare artă în degradarea culorilor și în pătrunderea fiecărui obiect până la fundalul pe care iese în evidență; când nu exista o consonanță autentică între frumusețea naturală și sufletul artistului pregătit să o înțeleagă și să o reproducă cu artă.

Adăugați la aceasta faptul că în jurul anului 1400 practica picturii în ulei era deja cunoscută și folosită de două secole. Și deși trebuie crezut că, datorită densității uleiurilor gătite și îngroșate de alte adaosuri de desicanți, acesta nu putea fi folosit decât pentru a răspândi nuanțe de o singură culoare și s-a limitat la cele mai umile sarcini de pictură și la unele încercări izolate de a artă, rășinile și uleiurile pentru acel exercițiu promiscuu al tuturor artelor care distingeau pregătirea vechilor meșteri erau ingrediente de uz comun și ilustrate de scriitori.

Pe lângă faptul că Pliniu a afirmat că Apelles și-a protejat picturile cu un atramentum care are toată semnificația unui lac și a servit sarcocola pictorilor, Dioscoride, Galen și Hipocrate au avertizat despre proprietățile de uscare ale unor uleiuri și despre îngroșarea utilizabilă a anumitor rășini.

În codexul secolului XП Mappa Clavicula^ sau cheia desenului se folosește uleiul de ricin, care se îngroașă și prin oxigenare, pentru a proteja tablourile de apă.

Aspectul uleiului de nucă printre amestecurile de vopsea este mai incert. Culorile combinate cu uleiul si metodele de utilizare a acestora sunt insa clar indicate in manuscrisul lui Luca, descoperit de Muratori. Și de la Heraclius și de la Teofil călugărul, precum și de la Cennini, care prin tradițiile scolastice a fost legat de Giotto, utilizarea uleiurilor în picturi este dovedită în mod incontestabil, Cennini dând de fapt exemple de folosire promiscuă a uleiului și temperei ca o practică comună a timpul său, precum și descrierea unui proces complet de utilizare a vopselei în ulei pe orice material.

Lorenzo Ghiberti, depunând mărturie că Giotto a lucrat în ulei, acordă o mare importanță părerii generale că acest proces a fost cunoscut și practicat înainte de Van-Eych, așa cum a fost documentat cu contracte și note de lucru descoperite în arhivele de la Londra și din Torino.

ELEMENTELE TEHNICE ALE PICTURII

În cele din urmă, predecesorii lui Van-Eych au aflat despre proprietatea oxizilor metalici de a crește uscabilitatea uleiurilor și, deoarece utilizarea lacului era generală, rășinile au fost manipulate în laboratoarele artizanilor din secolele XIII și XIV, pregătindu-le astfel pentru de mult timp.înmânați elementele care urmau să conducă la o utilizare practică a vehiculului ulei-rășină mai degrabă decât descoperit, perfecţionat de pictorul flamand.

Prima lucrare realizată cu noul proces de Giovanni di Bruggia nu este cunoscută. Dar toți autorii sunt de acord în a spune că metoda a început în jurul anului 1410: o perioadă înainte de care nu a fost niciodată posibil să se urmărească o lucrare pictată în ulei, în timp ce de atunci, procedeul s-a răspândit în toate centrele artistice ale Europei.

După ceea ce s-a spus despre condițiile care au precedat și au însoțit apariția picturii în ulei, dorința de a stabili cine a fost adevăratul inventator al îmbunătățirii, pe care alții au încercat să o atribuie lui Uberto Van-Eych, fratele lui Giovanni, este, pe bună dreptate. observată de doctorul Gaetano Milanesi în prefața sa la Libro dell'arte a lui Cennini, o „dischiziție zadarnică și aproape leneвă”, concluzionand că: „Pe vremea în care scria Vasari, îmbunătățirea adusă de pictorul flamand nu mai era o « greto, dar acum cunoscut peste tot și în posesia tuturor « artiștilor ca o tradiție deja străveche. Prin urmare, odată cu trecerea anilor, pe măsură ce vestea despre un astfel de fapt devenea din ce în ce mai incertă și inexactă, a fost foarte ușor ca faima să fie vagă, de aceea Van-Eych a fost celebrat ca desăvârșitorul practicii picturii în ulei, apoi l-a făcut „inventatorul”.

Caracteristica procedeului flamand, care de la inventator până la Otto Venius și Rubens a păstrat intacte principiile fundamentale, pare să constea în strălucirea generală a culorii, soliditatea și relieful părților ușoare realizate prin repetarea straturilor subțiri și transparența umbrelor așezate pe grunduire strălucitoare, fără a exclude ipoteza că tabloul a fost mai întâi pictat în tempera, apoi finisat cu culori în ulei.

Panoul incomplet al lui Van-Eych al Academiei din Anvers, care o înfățișează pe Sfânta Barbara și are doar cerul colorat, este o demonstrație clară a desfășurării progresive a operei de artă flamandă (1), o metodă destul de asemănătoare cu ceea ce poate poate fi văzut în picturile neterminate ale lui Giovanni Bellini, Leonardo și Fra Bartolomeo, este, fără îndoială, derivat din pregătirea picturilor pe tempera.

Grundul alb foarte gros a fost pus pe masă, care a fost făcută cât mai netedă. Apoi conturul compoziției a fost trasat dintr-un desen deja

realizat și fiecare linie a fost trasată cu sârguință cu creion, umbrită cu negru de fum mineral măcinat cu apă.

Acest desen a fost acoperit de un strat subțire de grund roșcat care permitea reluarea desenului cu vopsea în ulei maro, începând întotdeauna de la umbră, pictând uneori direct pe fundalul alb acoperit de un singur strat de lipici.

(1) Eastlake, op. cit., pag 381.

Odată ce toate umbrele au fost adăugate, părțile luminoase au fost vopsite mai întâi cu o culoare subtilă și cu moderație, astfel încât să rămână strălucitoare și aprinse la uscare.

Răbdarea, sau mai bine zis, dragostea cu care acei primi pictori s-au ocupat de fiecare detaliu al operei lor este factorul principal în conservarea admirabilă a acelor picturi. Deteriorarea rapidă a culorilor din cauza acțiunii unui climat rece și umed a făcut necesare astfel de tratamente, care însă datorită unui exces de vopsele grase și amestecuri ulei-rășinoase au contribuit la acel aspect cristalin tipic al vechiului tablou flamand pe care senatorul Morelli a numit-o. pictura sticloasa.

Nu mai puțină atenție s-a acordat culorilor de la măcinare, pentru cele care sunt zdrobite cu atât mai mult cu atât beneficiază mai mult, precum plumbul alb, ocru și orpimentul galben și roșu, plumbul roșu și cinabru, spălarea pentru cenușa albastră, emailuri, verdigris . , cunoscând foarte bine modul în care aceste operații contribuie la frumusețea și durabilitatea substanțelor colorante.

Plumbul alb era mereu ținut sub apă, se credea că se va albi mai mult. Pentru galbeni au folosit massicotto, lac galben, ocru galben deschis si inchis si orpiment, pe care le amestecau cu alb de corn de cerb calcinat pentru a-l lumina.

Multe substanțe colorante vegetale, precum boabele de Avignon, guta, turmericul, șofranul, guta guta, au fost făcute aproape stabile amestecându-le mereu cu vopsea chihlimbar, care a fost folosită copios.

Roșu plumb, cinabru, lac roșu, roșu maro, roșu indian sunt menționate printre culorile cele mai utilizate de scriitorii olandezi, care au urmat cel mai îndeaproape tradițiile lui John Van-Eych.

Plumbul roșu era folosit în general simplu, iar lacul roșu

madder, una dintre cele mai izbitoare și păstrate culori ale picturii flamande, a fost un monopol al Olandei, unde a fost fabricată la perfecțiune.

Pentru blues, cele mai amintite sunt albastrul de peste ocean, emailurile, cenușa Angliei, Germaniei, Harlem, care au fost împiedicate să se înverzească ușor din cauza uleiurilor, care din cauza solubilității scăzute și a greutății culorii trebuie să plutească și să se îngălbenească, făcând vehiculul mai gros, astfel încât să poată păstra culoarea suspendată, sau stratul de clei pus pe grundul plăcilor a fost înțepat astfel încât uleiul să fie absorbit de tencuiala de dedesubt.

În arta flamandă, verdigrisul umple marea deficiență a culorilor verzi de stabilitate recunoscută cu amestecuri de albastru și galben-sfânt, malachitul nefiind folosit de pictorii antici; si pamantul verde, prea slab printre acele tonuri intense cu culori aproape pure si sporite in intensitate prin folosirea glazurilor, acestea putand fi folosite doar in ten.

Din aceste motive, verzile pictorilor în ulei flamanzi sunt mereu amestecate și, contrar scopului principal al acelor artiști, care era stabilitatea culorilor, pe care au asigurat-o în mare parte cu succes de invidiat, în verdele cele mai mari modificări cauzate de timp sunt des gasit.. Dispariția galbenului este cauza culorii albastre dezgustătoare rămase în frunzișul multor lucrări flamande, ceea ce, potrivit Eastlake, indică faptul că coloranții galbeni transparente nu au fost întotdeauna aplicați cu precauția cuvenită.

Asfaltul a fost foarte folosit printre culorile maro, cum ar fi mumia și maro Anvers; iar negrul vacii de mare, cornul de cerb ars și cărbunele de pământ completează în sfârșit seria de culori principale folosite de pictorii flamanzi.

Uleiurile folosite au fost uleiurile din semințe de in, nucă și cânepă, care au devenit mai uscate cu copparosa albă calcinată (sulfat de zinc).

Metoda de curățare a uleiurilor de mucilagii era spălarea cu apă și expunerea, sau gătirea, la soare, aceasta fiind preferată ca mijlocul cel mai rapid.

Lacurile de turnare și finale au fost compuse din sandarac, chihlimbar sau mastic și dizolvate în ulei de semințe de in sau de nucă.

Culorile nu au fost doar macinate cu uleiuri gatite ci si incorporate cu lac datorita acelui exces mentionat pentru a remedia inconvenientele unui climat rece si umed; iar pentru a funcționa cu rafinament, care nu ar fi permis niciodată un vehicul atât de lipicios, s-a adăugat niște ulei esențial în limita de a nu face ca culorile să devină opace în timpul uscării. Cu toate acestea, făcând culoarea mai manevrabilă în acest fel, nu trebuie să fi rămas mai puțin dificilă aplicarea glazurilor extinse și a subțirii straturilor care deosebesc lucrările primilor artiști în ulei flamanzi, astfel încât excelența amestecurilor să nu fi fost. realizate la prima apariție a noii metode.de vopsire și

hașurarea fină a temperei nu au dispărut atât de repede nici din pictura în ulei, atât datorită obiceiului de a se obișnui cu acest mecanism al pensulei, cât și datorită împiedicării intrinseci a intervenția vâscoasă a uleiurilor și rășinilor foarte dense, care își pierd rapid toată netezimea mai mult decât se amestecă cu uleiurile volatile.

Acțiunea timpului, care atenuează vizibilitatea mecanismelor pensulei odată cu uscarea culorilor, diminuată și de inevitabilul întuneric care vine asupra culorilor și lacurilor finale, se amăgește adesea despre fuziunea perfectă a nuanțelor celui mai vechi ulei. vopsele. Dar pictorul olandez Mensaert, observând faimosul retablo al

Catedrala din Gent de John și Hubert Van-Eych a notat < près de trois cents visages, tous variés, et pointillés dans les ombres avec la dernière délicatesse de pinceaux » (1).

Cele mai străvechi practici ale picturii în ulei rezumate aici printre copiile documentelor și autorităților oferite pe scară largă savanților în ilustrul lucrare a lui Sir CL Eastlake, au avut un ghicitor mai obscur, dar nu mai puțin competent în problemele tehnice ale artei în Lorenzo Marcucci, care , în observațiile adăugate la „Eseu analitic asupra culorilor minerale”, cu privire la pictura flamandă de la Rubens care revine la Van-Eych, se exprimă astfel:

« S-au folosit scânduri de stejar sau nuc bine asezonate, nu foarte groase, și se vede că peste ele s-a dat un strat de cretă cu puțin ocru galben, foarte subțire, iar această cretă era foarte netedă, se răzuie; apoi se crede că peste el s-a trecut un strat de vopsea ușor întins, iar când s-a uscat s-au pictat peste el. Au fost și flamandi din vechime care au pictat pe panouri tencuite și apoi aurite, dându-le mai întâi un strat de ceară cu puțin plumb alb și cred că acestea au fost încercări de a avea culoarea cea mai transparentă.

„Modul de pictură pare să fi fost cu culori de ulei foarte lichide și bine măcinate, la care s-au adăugat vopsea de esență și astfel au schițat: și se pare că era o pictură cu acuarelă: apoi s-au acoperit cu o culoare mai solidă în limpede si cu mare precizie si finisaj, si au facut la fel si la cele intunecate cu culori transparente, intarind totul cu cea mai mare sarguinta: apoi au dat lacul, din care in unele lucrari se pare ca

(1) GPMensaert, Le peintre amateur et curieux etc. Bruxelles, 1763.

s-au dat straturi repetate, iar aceasta a fost apoi lustruită cu piatră ponce subțire și din nou lustruită cu tripol și ulei.

„Au fost și flamanzi care pictau cu culori măcinate în lac, folosind spiritul terebentinei pentru a le reînvia și pentru a le putea răspândi cu ușurință. Toate lucrările lor au o mare lejeritate a culorii, iar fundalul lor este făcut cu puțin, iar totul este clar și părțile lipsite de lumină sunt definite cu reflexii, așa că au dat formă a ceea ce au vrut să reprezinte și el vede că și-au terminat picturile cu atingeri exacte pentru a da senzația și expresia potrivită figurilor.

« Armonia pe care au dat-o lucrărilor lor a venit din folosirea culorilor strălucitoare, iar glazurile au fost date cu artificii, folosind nuanțele locale dictate de natură.

« Este cu adevărat minunat cum acești pictori au adus cele mai mici lucruri atât de finisate, motiv pentru care se spune, pe bună dreptate, că atunci când pictau erau foarte atenți la praf: foloseau tot felul de culori cunoscute în acea vreme, dar mai ales ocru, cinabru. și plumb roșu, lacuri, ultramarin, orpiment, câteva negre și altele mai subțiri, cum ar fi negru de hârtie ars, negru de fum calcinat, foarte puțin negru de fildeș, asfalt și mumia. Se foloseau și gumă de gumă, măcinată în spirt alb combinată cu ultramarin, pentru a acoperi verdeața atât a pânzelor, cât și a ierburilor din sate.

« Au fost foarte muncitori în purificarea lor și mai ales a ocrelor pentru care foloseau această metodă: măcinau grosier ocrui cu guașă, pe care apoi îi dizolvau într-un vas cu multă apă: când în aceștia credeau că părțile mai mari erau. depusă la fund, trecea apa încărcată cu particule colorate

PICTURA IN ULEI

9Ț un alt vas și au făcut la fel într-un al treilea: ce a rămas în acesta se aduna și apoi se usucă la umbră. Au folosit foarte obișnuit lacul, atât esența, cât și spiritul vinului.”

Numeroasele concluzii sensibile, extrase în mare parte din observarea personală pură asupra unui subiect la fel de complicat precum tehnicile antice sunt surprinzătoare și nu se poate să nu reflecte asupra măsurii în care competența unui tehnician precum Marcucci în a judeca pictura în ulei se extinde la știința istorică, de exemplu. a lui Cicognara, care credea că intră înarmat cu suliță și scut în problema dificilă a consistenței descoperirii lui Van-Eych, după ce a avut singura experiență de a picta culori pastelate, doar pentru a fi surprins de modul în care acestea au fost confundate apoi cu culori pastelate. ulei.

Senatorul Morelli observă că printre opiniile care au devenit definitive odată cu trecerea timpului și de care nimănui nu-i mai pasă, se numără și cea potrivit căreia Antonello a plecat în Flandra pentru a învăța arta picturii în ulei și ilustrul înnoitor al critica de inducție pare să creadă că * flamandii în lunga lor ședere în Italia au inițiat nu numai Antonello da Messina, ci și alți câțiva italieni în modul de pictură urmat de școala lui Van-Eych.

Dar fără a intra în încurcătura cronologiei lucrărilor lui Antonello, ale căror date contrazic afirmația lui Vasari că ar fi putut avea învățăturile directe ale lui Giovanni Van-Eych, în timp ce dovezile se

înmulțesc că mulți pictori flamanzi au călătorit prin Italia la mijlocul Secolul al XIX-lea Secolul al XV-lea, lăsând acolo picturile în ulei, cu mult înainte de presupusa întoarcere a lui Antonello din Flandra, pare clar că primele exemple neîndoielnice de pictură în ulei din Italia ar trebui atribuite lui Piero și Antonio Pollajuolo.

Iar Vasari marchează ca eră a artei apariția celebrului tablou San Sebastiano pentru capela Servi din Florența, terminat în 1475. În același timp, la Veneția Bartolomeo Vivarini în biserica Sfinților Giovanni e Paolo a arătat primele roade ale învățăturile lui Antonello da Messina.

Cu toate acestea, oricine ar crede că atracțiile splendorii culorilor și promisiunile de durabilitate ale noii metode vor aduce acceptare și difuzare imediată proceselor inerente ar greși. Motivele climatice pentru care procesul de ulei în mod logic a trebuit să fie perfecţionat acolo unde era cel mai important să se salveze culorile de acţiunea umidităţii lipseau în Italia, unde uleiul nu a fost niciodată considerat necesar nici măcar în lucrările de decorare a pereţilor, tempera dovedindu-se a fi foarte rezistentă. ; nici atractivitatea culorilor nu ar fi putut fi de o importanță decisivă în abandonarea temperei, în timp ce aceasta, cu lacul final, s-a dovedit a fi atât de puternică încât să concureze cu pictura în ulei.

Și mai mult, metoda primitivă flamandă presupunea efortul de a finisa fiecare parte a lucrării piesă cu piesă, ceea ce trebuie să fi fost împotriva obiceiului de a repeta la nesfârșit lucrarea cu tempera, un privilegiu inapreciabil al acestui procedeu de pictură. : deci minunea este. atenuat spunând că Vivarini și Bellini, la sfârșitul carierei, deja maeștri ai picturii în ulei, au preluat vechiul vehicul al culorilor, iar pictori precum Cosimo Rosselli și Sandro Botticelli și Domenico Ghirlandajo au dezaprobat această metodă, chiar dacă au ajuns la desăvârșirea fratelui Bartolomeo della Porta, Rafael și Sebastiano del Piombo, nu și-a găsit favoare nici măcar cu geniul sublim al lui Michelangelo Buonarroti.

În diferitele școli italiene, metoda dusă de flamandul Ruggero di Bruggia, Memling și Van Ghent,

înainte de plecarea lui Antonello din Messina în Flandra, sau de Antonello însuși, dacă e să credem pe Vasari, prezența abundentă a rășinilor s-a modificat curând, fără a afecta climatul, pentru uscarea promptă a uleiurilor sicative, chiar și a celor nefierte și esențiale. uleiuri care erau considerate indispensabile de către adepții lui Van-Eych, așa că diferența intrinsecă, din punct de vedere tehnic, între tempera și picturile în ulei a rămas cu înlocuirea gălbenușului de ou cu ulei de semințe de in sau de nucă ca aglutinant al culorilor.

Marea dificultate de a distinge din picturile în ulei ale primilor uleiatori temperele aride care au fost lăcuite, fără un strat prealabil de gluten, ceea ce împiedica saturarea culorilor cu un vehicul mai transparent decât gălbenușul de ou și laptele de smochine sau gălbenușul și albumina și lipiciul de lactate sau de piele, care au fost folosite în mod promiscuu, constă tocmai în asemănarea abilităților manuale ale celor două procese ilustrate pe larg de Cennini și Armenino.

Și în principal venețienii, care au folosit mai mult pânzele decât scândurile pentru pictură și nu le-au putut lăsa atât de sărace la culoare pe grundurile ușoare pe care le cere pânza, deoarece ar fi rezultat prin urmarea literală a unui proces constând din straturi subțiri de culoare. în nuanțe cu corp mai mare și complet transparente în umbre, au fost nevoiți mai întâi să se îndepărteze de metoda flamandă, mărind corpul culorii cu amestecuri viguroase și pregătind solid fundalul pentru transparența umbrelor, astfel încât odată ce lucrările au fost terminate. finisate și pictate, nu ar avea spate din cauza rarefiei pânzelor și a amorsului subtil care trece la influențe atmosferice pe care nu era necesar să le prevăd pe panourile mari.

Dar, indiferent de pictura pe panouri sau pânze, a fost o caracteristică distinctă a artei italiene de arta flamandă să schițeze cu culorile corpului și pe acestea.

apoi aduceți lucrările la finisarea finală prin intermediul glazurilor. Gianbellino, Titian, Paolo Veronese, Correggio, Garofolo, Dosso Dossi au obținut o transparență și o vigoare a culorii care nu are nimic de invidiat celor care până la Rubens, urmând tradițiile lui Van-Eych, și-au pregătit picturile, așa cum a fost deja. spuse, cu nuanțe subțiri și lichide făcând doar luminile un corp.

Vitrarea ocupă așadar un loc foarte important printre mecanismele picturale.

Cennino Cennini ne invata ca glazura in ulei pe tempera era deja practicata, dar in pictura in ulei, propriu-zis, a dat nastere unor metode foarte variate de aplicare, pana la a o face aproape o arta in sine, asa a fost prevalenta pe care a avut-o asupra utilizarea culorilor corpului.

Lomazzo, care în tratatul său foarte voluminos de pictură se ocupă puțin de procedee tehnice, dedică un capitol culorilor transparente, indus să facă acest lucru de utilizarea exagerată a acestora în vremea lui și scrie astfel:

« Deoarece există câteva culori transparente, precum lacul, verdețul și verdigrisul care sunt culori mai dezcorporate care pot fi folosite, aici se cere să ne gândim la modul de utilizare a acestora. Acum, lucrând în ulei, aceste culori sunt folosite pentru a reprezenta, ca și cum ar fi reale, toate corpurile clare transparente, cum ar fi carbunculi, rubine și altele asemenea, care după ce sunt schițate din

amestecuri false, astfel încât să pară a fi corpuri fără strălucirea transparenței și vivacitatea ei se dă peste lacul pur, limpede și frumos care ajunge să reprezinte în ele foarte firesc luminile și întunericul fără a ocupa nicio parte din ele, astfel încât par a fi acoperite de un pahar de foc strălucitor, așa cum sunt cele adevărate și naturale.

„Și acest lucru nu se poate face când se lucrează în frescă, deși

lumina sau nuanța transparenței este dată prin forța designului. În același mod, verdictul și verdictul reînvie și reprezintă cumpătarea smaraldelor și a materialelor transparente similare. Aceleași culori sunt încă folosite pentru a da strălucire și vivacitate satinului și hormesinoului modificate cu culorile lor naturale peste schițe. Acest obicei a trecut atât de departe încât, fără nicio atenție față de preceptele artei, doar în draperiile menționate mai sus, dar și în draperiile din straturi opuse, care nu necesită acea transparență sau vivacitate a mătăsii. Iar astăzi nu se poate reprezenta niciodată vreo pânză pură, asemănătoare lânii sau pânzei, fără a vrea să o voalăm cu culori transparente pentru a-i da strălucire. Prin urmare, se poate spune că arta picturii în ceea ce privește culoarea este coruptă, mai ales că această vagitate în cifre este atât de apreciată încât nu se poate vedea pictura, oricât de bună, care este plăcută fără ea. Și, prin urmare, este foarte observat de mulți ca părinți ai frumuseții culorilor pe care le-am numit cele mai faimoase și excelente... nu

fără cinste în aceasta a flamandului, despre care am văzut anumite picturi în ulei realizate din nou în casa nobilului anticar Giulio Calistano, în care se poate vedea cât de mult apar aceste neclarități ale transparenței, nevăzând în toate acele figuri altceva decât mizerii pure care reprezintă Adevărul. Și, într-adevăr, sunt admirabili de privit, iar acei pictori care i-au făcut Gill, Mostraert, Pier Breughel, Giacomo Grimmer, Francesco Floris și Martin Ernskenken merită puține laudă. Dar, lăsând acest lucru deoparte, ar trebui să luăm și un exemplu din natură și să vedem dacă există aceste varietăți și superstiții de vag afectat, care pot fi văzute în multe lucrări excelente de culoare care l-au urmat cu fiecare studiu, uneori chiar omise pentru a nu pentru a-l confunda cu acesta este designul, așa cum se poate vedea clar în colorarea

mai sus amintiți adevărați părinți ai picturii care au fost foarte ostili acestui cadru, pentru că pe lângă faptul că nu arăta tăria artei, se face și o foarte mare greșeală în folosirea ei de multe ori chiar și împotriva oricărui decor, întrucât nu numai la Sfinți. dar în Hristos însuși și Regina Cerului a fost folosită reprezentând în ei iluminarea și lascivia hainelor și hainelor care nu au fost niciodată folosite de ei.

« Dar, ca să revenim la subiect, mai există și alte culori transparente, care sunt folosite peste schițe pentru a da strălucire

acelor lucruri care o cer; pentru care se folosește asfaltul pentru a da strălucire părului blond și castaniu și, de asemenea, falzalo foarte fin amestecat cu fixativ. Toate aceste lucruri Leonardo, Raffaello, Cesare da Sesto, Andrea del Sarto și mulți alții care erau delicati și de o manieră dulce și dulce obișnuiau să folosească mult; la fel cum au existat și Antonio da Correggio, Titian, Gaudenzio și Boccaccino, care a fost cu adevărat un mare colorist și ascuțit în design, așa cum se poate vedea în lucrările sale realizate în patria sa Cremona și în alte locuri, în special în catifea, brocart și damasc. , confundându-i cu culori diferite după bunul lor plac."

Însă mult mai gravă în ceea ce privește efectele care au reverberat asupra conservării lucrărilor a fost folosirea negrilor care, imitand stilul lui Leonardo, a fost introdus în toate școlile peninsulei, depășit doar de abuzul de asfalt care în tenebriștii preludiau dispariția în apropiere a oricărei tradiții tehnice a picturii în ulei.

Școala Carracci era de fapt prea teoretică pentru a opri deriva fatală a procedeelor materiale către formula empirică a decoratorilor lacomi de aplauzele unei mulțimi care ar ajunge să măsoare valoarea artistului prin imensitatea suprafețelor pictate în câteva zile. ; iar școala romană, acum prea degradată pentru a aprecia idealismul utopic susținut de Mengs, prea săracă la gust pentru a o vedea

 în geniul debordant al lui Tiepolo o urmă de neșters a drumului artei.

Astfel, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ultimele practici sănătoase ale picturii au dispărut odată cu școlile, iar o forță care s-ar putea întoarce imediat în favoarea tehnicilor, chimia, aflată deja pe cale de a ședea regină printre științele naturii, va fi un pretext în mâini vulgare pentru a acapara credința într-o multitudine de descoperiri cu virtuți uluitoare și noi ruine de care arta reușise să se salveze în vremuri în care, însă, cultura generală a artistului nu ar fi fost suficientă pentru a distinge bunurile din Cerreto. din ingredientul util pentru arta proprie.

Dar pe cât de mult pregătirea practică în atelierele de aurari, sau cu maeștri care știau să se ocupe de toate cele trei arte, nu a fost mai puțin eficientă în a menține la pictorii antici acea dragoste pentru studiu și perfecționare continuă, fără de care școala nu rămâne nimic. mai mult decât o sămânță încolțită. , dar neputând să rodească, relațiile neîntrerupte pe care arta le-a avut cu mănăstirile, încă din primele secole ale erei creștine, vetre ale întregii cunoștințe umane. Prin călugării înșiși practicând arta primitivă și incluzând medicii printre călugări, în farmaciile mănăstirilor era posibil să se folosească chimia și botanica în folosul artei, iar acolo practicile au fost sporite, eliberate de pericolul interesului venal. .utilă pentru Partea cu noi investigații, găsirea celor deja dobândite, un refugiu sigur de a se rătăci sau a rătăci în atelierele meșterilor.

Nici artistul, trecând de la artă limitele mănăstirii, nu a abandonat cu desăvârșire acele relații utile, lucrând aproape exclusiv pentru biserici și mănăstiri și găsind mereu ajutorul celor care au fost

învățați în științe ale naturii, de aceea numele de călugări este întotdeauna amestecat, în cele mai vechi manuscrise, cu practicile artei, și cu prietenia

cizia doctorilor cu artiști a trecut în tradiție, simbolizată de afecțiunea care l-a legat pe Leonardo da Vinci de Marcantonio della Torre, Correggio de Giambattista Lombardi și Rubens de Théodore di Mayeme.

Pregătirile pânzelor au fost înrăutățite cu compuși uleios care se întăresc și crăpă în timp, iar vopselele și uleiul erau abuzate pentru a picta pe ele. Acea varietate pricepută de straturi care, odată cu soliditatea luminilor și transparența umbrelor, a creat o întrerupere a continuității suprafeței colorate, mai ușor de spart în mod natural cu cât este mai mare și mai întinsă, a fost înlocuită cu o suprafață grea. și încrustație prea uniformă, care în plus va deveni sticloasă și galbenă, galbenul odios al uleiurilor râncezite prin oxidare excesivă pe care excesul de ulei în sine nu va reuși să o atragă.

Marginea lucrării întrerupte era umezită zi de zi cu ulei: ulei pentru îndepărtarea uscăciunilor și ulei pentru a întinde cu ușurință glazurele, când nu erau mediile cele mai dăunătoare puse la cale de empiristi. Iar în culori asfaltul va ocupa întotdeauna cel mai mare loc pe paletă. Suprafața de susținere a culorilor este nesigură, iar straturile acestora sunt în perpetuă contracție din cauza excesului de gluten, ce minune că aceste tablouri în scurt timp au prezentat crăpături monstruoase - cu buzele răsturnate, asperități și umflături incredibile, agravate de picurarea asfaltului și înnegrirea întregii lucrări?

III.

Din expunerea sumară făcută a evenimentelor din procesul de pictură în ulei, reiese cum sunt calitățile de durabilitate care pot fi constatate pe cea mai veche dintre

picturile în ulei, corespund unei acuratețe a practicilor bazate pe cunoașterea preventivă a mijloacelor tehnice, și cum, în condițiile în care predomină neglijarea oricărei tradiții practice și lipsa oricărei lumini directive asupra legilor naturale care guvernează substanțele folosite, pictura are a prezentat acele caracteristici opuse ale ruinei premature, dezvăluind construcția sa materială defectuoasă.

Prin urmare, aceste cerințe esențiale ale materialului tehnic trebuie în primul rând studiate, deoarece, în timp ce oferă artistului o libertate amplă în atingerea culorii într-un mod vibrant sau moale, în a prefera amestecul sau glazura, în armonizarea succesiunii de nuanțele sale sau desprinzând fiecare gradație minimă până la cele mai rapide și violente contraste de ton, dar nu-i permite să contrazică acele forțe care intervin pentru a determina soliditatea și conservarea structurii tabloului.

Dintre marea varietate de daune pe care acțiunea timpului le acumulează asupra tablourilor, crăpăturile, descuamarea, bășicile și umflarea unor părți mari ale suprafeței vopsite sunt cele mai frecvente, cele mai dezgustătoare de privit și cele mai periculoase, deoarece fiecare dintre ele. poate duce la ruinarea și pierderea porțiunii afectate a stratului colorat.

Cauzele inițiale ale acestor accidente dăunătoare rezidă în stratul de culoare însuși și se manifestă datorită eșecului culorilor de a adera la suprafața lor de suport.

Dacă pictorul picta pe preparate de aceeași lichiditate cu culorile destinate să le acopere și de perfectă afinitate între ele, astfel încât s-a creat un singur corp, constituit omogen prin caracteristici fizico-chimice, inconvenientele menționate mai sus nu puteau să apară decât în cazul fortuitului. prezența unei substanțe eterogene în locurile în care se produce dizgrația. Dar diferitele materiale ale grundurilor sau planurile pe care se pictează de obicei, sau

stare uscată a culorilor care servesc la suprapunerea noilor culori nepotrivite pentru o unire solidă fără intervenția anumitor condiții; pe lângă aportul, în majoritatea cazurilor, a unei substanțe adezive care poate fi utilizată atât pentru suprafața de acoperit, cât și pentru culoarea care trebuie să o acopere; există o dificultate deosebită în realizarea completă a acestui lucru și deci o relativă ușurință pentru culorile de a se desprinde de grunduri sau de suprapunerile de culoare pe culoare.

Astfel, fiecare aplicare de culoare trebuie să-i amintească artistului de problema aderenței pe suprafața supusă și să fie un subiect deosebit de luat în considerare, întrucât întreaga serie de avarii menționate pot apărea cu ușurință în timp, de la simpla crăpare până la descuamare, de la bășici la colaps complet. cu culoare.

Aderența dintre diferite substanțe este favorizată de multe forțe naturale, observând, de exemplu, cum două foi de sticlă care rămân suprapuse o anumită perioadă de timp, fără pătrunderea vreunei materii lipicioase, aderă una de cealaltă atât de mult încât o fac. nu pot fi desprinse fără a le rupe. Aceasta forta nu este un efect al presiunii atmosferice, deoarece actioneaza chiar daca este experimentata in vid; dar se exercită între corpuri solide, ca între solide și lichide, crescând din ce în ce mai mult pe măsură ce afinitatea reciprocă,

contribuie netezimea mai mare a suprafețelor de contact solide și durata contactului în sine.

Aderența este întărită în principal prin capilaritate atunci când este o substanță lichidă cu corp solid și asemănătoare lichidului în contact, deoarece, după cum se știe, interstițiile dintre moleculele corpului solid formează un fel de tuburi foarte subțiri, în cadrul acestor ca molecule lichide, datorita atractiei cu solidele, se infiltreaza si se ridica, ridicandu-se in coloane mici.

Este ușor de înțeles cum un lichid care se poate solidifica, pătrunzând astfel în suprafața corpului solid în contact, trebuie, odată solidificat, să rămână aderent mult mai mult decât dacă suprafața de aderență ar fi impermeabilă.

Corpurile poroase facilitează, de asemenea, aderența, implicând lichide în pori sau orificii ca în vasele capilare, iar în final se poate realiza aderența între corpurile solide și cele solide, reducând unul la pulbere și făcând suprafața substanței aspră.

Dar o condiție este indispensabilă pentru a asigura aderența între corpurile pe care doriți să le îmbinați ferm prin stratificarea lor una peste alta, așa cum se întâmplă adesea în pictură. Și această condiție este afinitatea dintre substanțele suprafețelor de contact, adică acea atracție prin care chiar și diferite substanțe tind să se unească.

Afinitatea, însă, nu apare între toate corpurile și nici întotdeauna între substanțe egale atunci când a avut loc o schimbare de stare, astfel încât materiale similare în stare lichidă sunt văzute a fi respinse în stare solidă: deci respingerea apare ca un obstacol serios împotriva naturii. mijloace.menționate pentru a face două corpuri date să adere între ele și nici nu se poate realiza fără una sau mai multe substanțe intermediare, precum cleiurile și aglutinanții folosiți în vopsire pentru numeroasele cazuri de aderență care trebuie stabilite artificial între culori. si grundule sau intre culoare si culoare, in final dupa multiplele substante indispensabile diferitelor procedee ale acestei arte.

O demonstrație ușoară și persuasivă a efectelor de afinitate și repulsie care apar între corpurile solide și cele lichide se obține prin așezarea puțină apă pe o masă de lemn nevopsită și bine curățată. Apa se așează curând și se extinde fără a se separa, luând de la sine

margine atitudinea de a dori să pătrundă în lemn chiar dacă porozitatea este foarte mică, în timp ce pe același lemn puțin mercur se împarte în o mie de picături sferice curgând din toate părțile. Mărunțirea și sfericitatea cauzate în mare măsură de repulsie reciprocă, în timp ce lemnul, fiind poros, ar părea că trebuie să găzduiască o cantitate mică

de mercur, cel puțin mecanic. Dacă în loc ca mercurul să se sprijine pe o placă de metal pe lemn, atunci mercurul va fi văzut acționând ca apa pe lemn, adică rotindu-și marginile de contact în jos și tinde să pătrundă și să se răspândească pe metal.

Nu s-ar putea preciza de ce apare repulsie între aceeași culoare în ulei, o parte uscată și cealaltă lichidă, dar de fapt se întâmplă și atunci când pictezi un tablou în ulei este necesar să te asiguri că culoarea lichidă se îmbină cu cea uscată. , nemaiexistând nicio afinitate între ele, dimpotrivă se generează o repulsie foarte asemănătoare cu cea menționată a mercurului pentru lemn și a apei pentru suprafețele uleioase, ceea ce indică faptul că culoarea uleioasă lichidă așezată pe cea uscată în loc să tindă pătrunde în ea în moduri care au fost descrise, de porozitate și capilaritate, se răzvrătește prin întoarcerea, ca să spunem așa, toate particulele sale în direcția opusă pătrunderii.

Având în vedere aceste premise, să observăm acum modul în care stratul de culori în ulei aderă la grundul de cretă al unei pânze și importanța primei suprafețe cu care începe pictura.

Grundul cu cretă prezintă, în modul obișnuit în care este preparat, o netezime și o proprietate absorbantă favorabilă aderenței culorilor. Mai mult, grunduirea cu cretă, putând urmări toate mișcările care sunt permise elasticității pânzei, poate urmări și contracțiile care se vor produce pe stratul de culori.

datorita uscarii progresive a uleiului, si datorita acelei dilatari si contractii continue pe care variatiile de temperatura o impart necontenit intregului sistem de culoare.

Iar în culori, cu cantitatea normală de ulei pe care o conțin, există și un element favorabil de aderență pe pânză, capabil să acționeze prin atracție moleculară și prin capilaritate, astfel uleiul absorbit și uscat funcționează ca pentru multe rădăcini agățate între meaturile amorsării.

Cu toate acestea, absorbția puternică a preparatului de cretă îngreunează foarte mult curgerea pensulei înmuiate cu vopsea, ducând și dincolo de cretă o cantitate de ulei care îmbibă firele pânzei, întărindu-le pe măsură ce se usucă, luând astfel elasticitatea prețioasă a pânza și arderea ei.în final, așa cum se spune în mod obișnuit, pentru a denota ușurința cu care pânza redusă în acest fel se rupe la cel mai mic impact sau ruptură.

Pe panouri sau pânze anticii foloseau pe tencuială un strat subțire de culoare caldă în ulei, foarte util pentru transparența și strălucirea culorilor, iar alții recomandau un strat de lipici sau lac ușor; dar este evident că cu oricare dintre aceste remedii condițiile favorabile de aderență menționate mai sus sunt modificate și că, în orice caz, criteriul naturii și proporției acestor remedii va influența soliditatea schiței, adică asupra destinelor viitoare . a picturii.

Dacă lucrați cu un compus impermeabil, puterea absorbantă a tencuielii este inutilă; daca cu un compus uscat care se intareste prea mult se indeparteaza elasticitatea atat a panzei cat si a grundului.

Indiferent de soluție pe care doriți să o adoptați pentru a face peria să alunece peste grundul cu cretă, niciuna

„H

vor putea constitui o suprafață la fel de favorabilă unei adaptări ferme a culorii față de stratul de ipsos pe cât este de a o păstra în starea sa naturală, mai degrabă privând culorile de ulei, astfel încât acestea să nu înmuie pânza, și resemnând. ei înșiși la greutățile primei lucrări, precum și asigurând încă de la începutul picturii cea mai mare aderență posibilă a schiței la grund, baza schemei de culori.

Schița nu a putut fi înțeleasă cu un criteriu practic mai bun decât cel sugerat de Vibert: „Schiță cu culori în ulei pe măsură ce sunt măcinate, încercând să se obțină un strat regulat, fără goluri și fără tușe excesiv de evidențiate”. O schiță realizată urmând aceste reguli simple asupra unui bun amorsare este de o durată extraordinară și corespunde în stabilitate acelor picturi ale primilor pictori în ulei, al căror proces de rezistență minunată a constat în întregime în finisarea cât mai curând posibil a fiecărei piese întreprinse să picteze, după cum se poate observa din picturile rămase incomplete, rezolvând apoi efectele cu glazuri care nu au avut nicio influență asupra solidității tabloului de ansamblu condus metodic cu proporționalitate a grosimii culorii și fără goluri vizibile. Astfel, întregul set de culori ajunge să formeze cu amorsa un singur corp care se contractă uniform la variațiile atmosferice și, mai ales, care se usucă în mod regulat și progresiv în toate părțile sale.

Toate problemele picturilor care duc la înnegrirea rapidă a culorilor și la crăpare, descuamare, bășici și prăbușire a culorii, depind în general de reînregistrările lucrării atât de des improvizate pe pânză fără studii sau desene animate pentru setul de linii. și efectele luminii, deci bâjbâitul părților întunecate pe lumini și a părților luminoase pe cele întunecate de dedesubt, fără prevedere în a lua în considerare dacă subiacul este uscat sau

gnato, duce la stratificări neregulate, aici discontinue din cauza excesului de culori îngrămădite, acolo improvizate datorită unei subtilități care nu este suficientă pentru a acoperi pânza; iar de-a lungul picturii există urme ale unei contradicții persistente în ideea artistului, relevată de mișcarea diferită a pensulei în straturile mai profunde de culoare, pe care nu sunt suficiente pensulele superficiale să le ascundă.

Pânza acoperită de schiță este așadar doar redusă ca o pânză pregătită în ulei, pierzând mult din permeabilitatea și flexibilitatea inițială:

nici nu este de crezut că poate profita de noile suprapuneri de culoare; prin urmare, nimic nu poate fi conceput ca fiind mai dăunător pentru viitorul unui tablou decât să consideri schița cel mai bun domeniu pentru eliberarea improvizației picturale, un teren propice pentru acumularea resturilor paletei și bătaia nebunește cu pensule, culori și lacuri, doar pentru a acoperi rapid pânza pe care vrei să o pictezi.

Reluarea lucrărilor redeschide problema aderării noilor culori pe schiță, care, oricum realizată, prezintă o condiție foarte nefavorabilă pentru o legătură solidă cu straturile care o vor acoperi, dacă acestea, în loc să fie cuprinse în limitele amestecurilor subțiri și glazurilor, care sunt suficiente pentru a rezolva o lucrare efectuată la un punct bun, nu vor fi, în schimb, altceva decât o refacere a tabloului și o mărire excesivă adusă schiței, executată rapid și tumultuos.

Când toate culorile schiței sunt uscate, după ce se îndepărtează pe cât posibil orice grosime excesivă și după ce s-a prăfuit cu grijă întreaga suprafață de revopsit, se poate observa, la aplicarea noii culori, că aceasta nu prinde pe uscat. unul. că cu mare dificultate, chiar dacă noua culoare se face mai lichidă cu adaosuri de ulei.

da

ELEMENTELE TEHNICE ALE PICTURII

Totuși, insistând cu pensula se poate obține aderență, dar aceasta, lipsită de afinitatea și permeabilitatea existente în grunduirea tencuielii, nu va mai fi garantată de acel fel de agățare sau ramificare minusculă care s-a văzut că se produce prin capilaritate. la securizarea conturului; iar noua aderență nu se va mai produce prin simplu contact, care dă naștere mai ușor la prăbușirea bucăților de culoare dacă tabloul primește o lovitură bruscă și violentă.

Aceasta arată că culoarea proaspătă, indiferent dacă este mai mult sau mai puțin saturată cu ulei, nu se amestecă cu culoarea deja uscată și, de fapt, uleiul lichid nu are puterea de a dizolva uleiul uscat decât într-o mică parte și pentru un timp scurt. .mecanic incompatibil cu nevoile vopsirii, deci pentru a revopsi, din moment ce noua culoare nu poate fi sudata prin fuziune si amestec, nici prin capilaritate, va fi necesar sa se recurga la un mediu intermediar lipicios.

Străvechii foloseau un tartinat de ulei de măsline, îndepărtând excesul cu o cârpă de in sau de bumbac, sau trecând mai întâi peticul aspru cu un cățel de usturoi sau o felie de cartof; dar un lac foarte alungit din mastic si esenta de petrol, cand schita este foarte uscata, indeplineste sarcina mai sigur, patrund acest lichid in pasajele culorii uscate si cu forta sa lipicioasa asigurand o aderenta mai sigura.

Orice recuperare pe culoarea uleiului uscat necesită această precauție, pe lângă reducerea, pe cât posibil, reglarea distribuției straturilor de culoare, evitând și acumularea de desicanți și vopsele într-un loc mai mult decât în altul, astfel încât contracțiile, inevitabile .

însoțitori de uscare, răspândire și dispersare pe toată suprafața vopsită.

Nu este posibil să se prezică efectele unei serii complete

straturi catalizate de culoare, ca cel al unui tablou, oricât de simplă ar fi execuția, dar este ușor de conceput că s-ar putea întâmpla din unirea a două suprafețe de dilatabilitate diferită, ținute împreună de orice agent lipicios.

O foaie de hârtie subțire întinsă cu lipici pe carton oferă un exemplu similar.

Atâta timp cât un anumit grad de umiditate menține cele două foi în echilibru sau elimină orice tensiune, acestea rămân plate, dar pe măsură ce uscarea avansează, foaia care se poate micșora cel mai mult se vede curbându-se, târând cu ea pe cea mai slabă. Și jocul se repetă cu fiecare schimbare higrometrică din aer, până când uneori cele două foi mototolite se reduc ca un cilindru.

Dacă foaia mai slabă ar fi lipită mai puternic la margini decât la mijloc, s-ar fi despicat. Dacă lipiciul ar fi insuficient într-un punct izolat, ar exista o umflătură sau o veziculă, a cărei extensie ar crește în funcție de extinderea părții lipsă de adeziv.

Acum între straturile de culori dotate cu material contractil, precum conglutinanții, în perpetuă uscare, apar aceleași contracții și aceleași consecințe, în funcție de diferitele grosimi ale suprapunerilor; înmulțit cu cantitatea de suprapuneri realizate și numărul de spații în care continuitatea suprafeței generale a picturii a fost întreruptă de golurile și subțirimea excesivă a culorilor.

Exemplele date de hârtii unite între ele prin lipici, precum cele similare ale foilor colorate îmbinate prin material adeziv, care pot fi studiate continuu pe picturile antice, demonstrează că toate mișcările a două suprafețe de contractilitate diferită contribuie la planul lor de aderență, acolo depunând un efort maxim.

Crăpăturile, veziculele și prăbușirile de culoare sunt manifestările directe ale acestui efort, care nu poate fi contrabalansat decât de aderența reciprocă fermă a straturilor și de legătura puternică a întregii suprafețe vopsite cu grundul.

O altă consecință a suprapunerii culorilor este fenomenul de uscare sau cel al aspectului opac și neutru pe care îl capătă culorile chiar dacă sunt amestecate sau acoperite de o substanță căreia s-ar dori să-și păstreze luciditatea și transparența: fenomen menționat vag de către vreun autor antic, o eventualitate aproape nesemnificativă a picturii în ulei, dar de importanță semnificativă în ceea ce privește desfășurarea lucrării datorită impedimentului pe care îl aduce

vizibilității culorii care este semnul acesteia și măsurilor dăunătoare durabilității lucrărilor . pe care le-a sugerat și poate determina.

Uscarea decurge in general din permeabilitatea suprafetei pe care se vopseste, care prin scaderea lichidului de dizolvare al culorii indeparteaza de pe ea si aglutinantul care ar trebui sa ii dea stralucire.

Pentru vechii care pictau în ulei pe scânduri și pânze impermeabile printr-un strat de lipici sau prin acel preparat uleios care a fost deja descris și obișnuiau să-și finiseze pictura bucată cu bucată, sau, în orice caz, avertizând strict să nu revopsească că pe vopseaua bine uscată nu se putea întâmpla ca uscarea să constituie acel motiv serios de interes pe care a devenit atunci când, prin abandonarea desenelor animate studiate, pictura a devenit o improvizație pe grunduri capricioase iar suprapunerea culorilor o grămadă. de straturi umede și altele încă neuscate.

Trebuie adăugat că în răsturnarea progresivă a practicilor rezonabile ale picturii, care s-au produs mână în mână cu

prevalența gustului decorativ și viteza amețitoare de execuție a picturilor, a crescut dezvăluirea compușilor nocivi, considerați potriviti pentru înlăturarea bruscă a acestui incomod însoțitor al culorilor în ulei, cu atât mai regretabil cu cât graba de a îmbrățișa dintr-o lovitură ținând cont toate relațiile culorilor din pictură, a fost necesar ca culoarea să fie menținută în fiecare parte a lucrării așa cum a venit din pensula artistului.

Îndemnul de a prevedea sumar accidentalitatea urgentă a execuției este una dintre caracteristicile marcate ale tumultuoasei lucrări de inspirație. Iar printre coșmarurile lucrării picturale este de nespus cel de opac mare și mic, cenușiu, murdar la culoare, fals la ton, chiar alterând designul obiectelor din cauza conturului bizar care le delimitează; întrucât astfel sunt aspectele uscării generate pe o suprafață vastă vopsită în straturi repetate de culori care nu sunt perfect uscate în suprapunerea lor.

Ca urmare, necesitatea restabilirii armoniei picturii s-a impus peste tot acolo unde actiunea porozitatii straturilor inferioare o alterase, iar pe masura ce au persistat acele motive care i-au impins pe artisti pe panta oricarei neglijente tehnice, inconvenientul uscarea putea dobândi proporții mult mai serioase decât avea în conformitate cu cele mai bune practici ale vechilor maeștri. Simpla variantă de a aștepta ca piesele să fie revopsite să se usuce a fost înlocuită de natura dăunătoare a împrăștierii uleiului, unguentelor, balsamurilor, lacurilor și uscătoarelor violente.

S-au luat anumite prevederi pentru perturbarea temporară, deoarece toți acei compuși lichizi sau semi-lichizi, prin redarea lucidității culorilor, dau posibilitatea de a continua lucrarea până la finalizarea

acesteia; dar introducerea contemporană de substanţe insolubile susceptibile de propriile lor modificări, în

vopseaua în ulei, sau fiind supusă la întâmplare sau suprapusă în alt mod în funcție de progresul uscării, a dat naștere la o serie infinită de evenimente accidentale dăunătoare operei de artă astfel încât să sporească îngrijorarea deja mare pe care o aducea cu ea acest inconvenient, întrucât credinţa că introducerea unui material dăunător într-un fel pentru durabilitatea lucrărilor cuiva este incompatibilă cu satisfacţia artistului şi cu sentimentul de onestitate al omului.

Uscarea, datorată acestei succesiuni de împrejurări, se vede acum, - mai mult decât în vremurile în care acuratețea grundurilor, numărul limitat de solvenți de culoare și rigiditatea metodei progresive de realizare a picturii, combinate cu o fac cel puțin un inconvenient neglijabil în proces, - ridicându-se la o problemă capitală a solidității lucrărilor și un obstacol semnificativ în calea traducerii gândurilor artistului, fără ca, totuși, fenomenul în sine să părăsească acel cerc de cauze care, dacă binecunoscut, poate sugera criteriul de acceptare calmă și de reducere a consecințelor sale mai puțin nocive.

Uscarea, după cum s-a spus, este acea pierdere a luciului care se vede care apare în culoarea uleiului atunci când este întinsă în straturi subțiri și provine, în cele mai multe cazuri, din scăderea uleiului interpus în materia colorantă. prin absorbtie de pe suprafata suport al culorii, avand grija ca acolo unde este asigurata hidroizolatia suprafetei, culoarea uleiului ramane in luciul sau normal.

Cu toate acestea, uscarea poate apărea și la vopsirea pe o suprafață complet lipsită de interstiții de orice fel, cu condiția ca o substanță volatilă să fi fost amestecată în vopseaua în ulei.

Toate uleiurile esențiale bine rectificate, chiar și benzina

si esenta de petrol, induc o opacitate echivalenta, deoarece printr-un proces diferit dar cu acelasi rezultat actioneaza prin eliminarea unei parti din uleiul necesar culorii pentru a-si mentine aspectul stralucitor. Uleiurile esențiale îl îndepărtează îndepărtându-l în timpul evaporării lor, în timp ce suprafețele absorbante îl îndepărtează, datorită acelei forțe de capilaritate care a fost explicată atunci când se ocupă de aderență.

Orice scădere a uleiului într-o culoare trebuie, în consecință, să ducă la uscare; adică deplasând, proporțional cu cantitatea de ulei îndepărtată, aspectul culorii spre starea sa inițială de pulbere uscată sau spre aceeași opacitate pe care o ating culorile amestecate cu apă când apa s-a evaporat complet.

Este important să se țină cont de diferitele consecințe care decurg dintr-o uscare parțială, cauzată de absorbție, din cea rezultată din evaporarea unei esențe, deoarece prima asigură aderența culorii la suprafața de bază, datorită ramificațiilor solide. produs de uleiul din interstițiile capilare, în timp ce al doilea îl slăbește, reducând cantitatea de ulei care altfel s-ar putea lipi datorită simplei aderențe la suprafața de susținere.

Din acest punct de vedere, uscarea cauzată de absorbție s-ar putea spune că este providențială pentru soliditatea picturii: aspect tranzitoriu care ar trebui provocat, deoarece știind că nu s-au folosit lichide volatile, dezvăluie cea mai sigură aderență posibilă. obtinut prin vopsire.

Din condiția dată unei culori pentru uscarea, indiferent dacă pentru una sau alta dintre cauzele menționate, rezultă că fiecare culoare uscată trebuie considerată ca o suprafață eminamente poroasă (când nu a fost uscată o perioadă de timp). foarte mult timp) și absorb-

binecuvântat pentru toate spațiile lăsate de uleiul dispărut. Prin urmare, atunci când trebuie să revopsiți un tablou sau o porțiune dintr-un tablou cu un corp mare de culoare, este de preferat ca acesta să fie mai degrabă uscat decât lustruit: această stare, care, perfect uscată, indică cu siguranță o impermeabilitate foarte mare, și datorită demonstrația dată deja în aproximativ începutul picturii în ulei, cea mai puțin favorabilă pentru revenirea la ea cu culorile.

Importanța ca toate straturile de culoare să fie compacte, adică lipsite de orice gol, este capitală pentru soliditatea picturii, fiecare spațiu lipsit de culoare devenind centrul de convergență al contracțiilor perpetue la care este supusă o suprafață pictată în ulei, atât prin efectul uscării culorilor, atât pentru variațiile de temperatură, cât și pentru elasticitatea pânzelor, și deci prin sesizarea compactității fiecărei culori pe care artistul o plasează pe pânză, sentimentul de teamă pe care uscarea îl aduce cu ea va fi atenuat, deoarece provin din cauze care pot fi folosite.

Un comportament special al vopselelor în ulei trebuie încă luat în considerare, adică uscarea. Uscarea uleiurilor nu se oprește niciodată, formele de deteriorare în cauză survin pe cele mai vechi tablouri, a căror conservare îndelungată în stare normală ar fi făcut să se creadă într-o aranjare definitivă a coloranților și a glutenurilor acesteia.

S-a spus că oxigenarea uleiurilor sicante le mărește volumul, pornind de la acea ondulare sau încrețire care se vede adesea în pelicula de suprafață a unui strat mare de vopsea în ulei foarte lichidă care se află în proces de uscare; totuși, acesta nu este un fapt particular al uleiului și nici nu provine din creșterea peliculei de suprafață din cauza absorbției de oxigen, ci se datorează distensiunii cauzate de vaporii lichidului subiacent, comprimați temporar de pelicula în sine, și din cauza

scăderea conținutului de lichid, care la rândul său se usucă.

Toate fenomenele de îngroșare pentru a usca uleiurile și de solidificare a acestora sunt însoțite invariabil de o scădere a volumului.

Pentru a crește puterea de uscare a uleiurilor, dacă se folosește focul sau expunerea la soare, îngroșarea se realizează doar prin reducerea uleiului cu o treime sau un sfert, iar în cazul utilizării oxizilor de plumb apar precipitate și necesitatea purificarii si folosirii filtrelor care inca reduc uleiul folosit.

Dar uscarea sau, mai degrabă, solidificarea uleiurilor de uscare, însoțită de o expirație atât de puternică și atât de prelungită încât se simte că ceva din ulei trebuie să dispară mai degrabă decât să aibă loc orice creștere, pare a fi în mod special subordonată o scădere a volumului, de la curbura constantă a scărilor de culoare care se desprind din tablouri spre exterior, adică spre cauza scăderii suprafeței exterioare a culorii, care este aerul.

Este evident că culoarea în ulei așezată pe grundul mesei sau pânzei primește cea mai mare cantitate de oxigen din partea liberă în contact direct cu atmosfera, iar uscarea sau solidificarea uleiului conținut în culoare trebuie să aibă loc întotdeauna procedând. din exterior, interiorizându-se treptat până ajunge la grund.

Acum, dacă oxigenul din aer, solidificând uleiul culorilor, și-ar mări volumul, ai vedea toată descuamarea tablourilor, toate marginile crăpăturilor curbate spre pictura în sine dintr-un motiv prea ușor de înțeles pentru trebuie explicat.

Dar această curbură nu are loc niciodată, iar caracteristica tuturor descuamării și crăpăturii

pinti este plierea spre exterior, tendinta spre o forma de tigla care adera la pictura in punctele de maxima curbura, pana cand mototolirea progresiva nu desprinde complet culoarea.

Doar blisterele mai mult sau mai puțin mari, care se mai produc din cauza lipsei de aderență a culorii la grund, se arată printr-o curbă opusă celor a descuamării și a spațiilor dintre fisurile și fisurile culorii, dar ele. provin din forțe pur mecanice, care, neputându-se extinde pe partea amorselor, se reflectă în exterior, generând umflarea tipică veziculelor picturilor, de formă lenticulară mai mult sau mai puțin regulată, în funcție de direcție. a fortelor. Blisterele nenetezite în timp ajung și din cauza uscarii crustei de culoare și a se prăbuși din pictură. Este întotdeauna aceeași cauză de formare neregulată a stratului colorat care dă naștere la vezicule mici sau

mari, motiv pentru care sunt incluse pe bună dreptate în singurul defect de aderență a culorii la grund sau la suprafața de bază, care aderență. nu s-a asigurat suficient nici din cauza calitatii si proportiei glutenurilor, fie pentru ca s-a operat in asa fel, datorita conducerii stratului de culoare, incat s-au creat forte contrare adeziunii in sine.

Dezintegrarea întregii suprafețe a culorilor, desprinzându-se sub formă de praf și prăbușindu-se de la grund, nu este un fenomen normal al picturii în ulei, acesta fiind opuse de insolubilitatea și tenacitatea compusului uleios introdus în proporțiile obișnuite în culorile.

În vopselele în ulei despre care s-a crezut adesea că este posibil să se aplice pe pereți și pe tencuiala de var care nu a fost suficient izolata de culori, acțiunea varului ar putea produce acest efect, deoarece este într-adevăr opinia comună că ruina

„5 din * Cina cea de Taină” de Leonardo da Vinci se datorează saponificării ulterioare în ulei din cauza varului, ceea ce nu se poate întâmpla niciodată pe pânze atâta timp cât grund și grundurile sunt menținute în condițiile cerute de nevoi. a procesului de ulei și implicând întotdeauna grija cuvenită a celui care deține tablourile.

Dar două împrejurări cu totul diferită și totuși care conspiră la același rezultat, au ajuns să amenințe pictura în ulei cu această dezintegrare ruină, aproape ca și cum pericolele care planează asupra acestui proces de pictură, supus atâtor cauze fizice și chimice.

Primul dintre aceste pericole poate fi cauzat de abuzul de esență de petrol, care, datorită unor proprietăți superioare celor ale esenței de terebentină, tinde să o înlocuiască complet în utilizările artistice.

Nu trebuie uitat că marea rezistență a vopselei în ulei, atât la modificările produse de lumină și de agenții chimici atmosferici, cât și la cauzele ușoare de frecare, se datorează exclusiv prezenței uleiului în culori, între molecule. dintre care este parțial interpus și parțial suprapus.

Acum, în nevoia constantă a unui solvent pentru manipularea mai ușoară a pastelor colorante, în vechile și cele mai bune practici, esența de terebentină a fost întotdeauna preferată printre toate uleiurile esențiale, care chiar dacă se evaporă duce ceva din uleiul pe care îl dizolvă, acest lucru se întâmplă doar într-o măsură foarte neglijabilă.

În schimb, puterea de îndepărtare, datorită volatilității extreme a esenței uleiului și proprietății de a dizolva complet uleiul, este de așa natură încât după spălări repetate în substanță similară a unei culori măcinate în ulei, acesta își pierde tot uleiul d 'interpunere și revine. la starea sa de

pulbere uscată originală, deci este ușor de înțeles cum o diluare excesivă făcută culorilor cu pensula de pe paletă cu acest lichid ar trebui să producă efectul de reducere a cantității de ulei rezidual al culorii într-o măsură atât de mică încât o lumină alcalină soluție ar fi suficientă pentru a o dizolva și a o îndepărta de pe pânză. Cu alte cuvinte, ar avea loc transformarea procesului de ulei în cel al unei adevărate tempere, cu toate atributele care fac temperele mult mai slabe decât picturile în ulei.

Din același motiv, dacă introducerea esenței de petrol a fost atât de excesivă încât a provocat dispariția completă a uleiului din culori, acestea nu au putut să nu devină lipsite de orice proprietăți lipicioase, transformându-se într-un material prăfuit, precum cel al pastelului. , pe care orice cel mai mic impact îl provoacă să se prăbușească de pe baza de sprijin.

Celălalt pericol latent al picturii în ulei de astăzi vine dintr-o considerație de gust care reverberează, datorită anumitor precauții puse deoparte, asupra conservării viitoare a picturii.

Cunoscuta lăcomie a uleiurilor și rășinilor pentru oxigen, care în pictura în ulei produc îngălbenirea dezgustătoare a întregii sau a unei părți a picturii, i-a determinat pe mulți artiști moderni să suprime lacul final și chiar să îndepărteze culorile, înainte de a le așeza pe paletă. , a unei anumite cantităţi de ulei de măcinat, aşezându-le pe materiale absorbante, precum cărămizi ars, pânză sau hârtie de uscare, obişnuindu-se astfel cu opacitatea rezultată a culorii, asemănătoare cu cea a picturilor murale sau tempera lipicioasă, care a intrat în moda recent de dragul acestei opacități a picturii care este captivantă și care este de preferat luciului rezultat din procesul complet de ulei.

Între timp, este indicat să separați îngălbenirea vopselelor și

de uleiuri din problema preferinței pentru opacitate sau luciu a nuanțelor. Prima, care pătrunde în tema conservării și durabilității culorilor, poate fi rezolvată doar prin studierea mijloacelor de protecție descrise în preparatele și alegerea uleiurilor și lacurilor și a tuturor substanțelor colorante (VO).

Prin urmare, singura preferință între aspectul opac sau lucios al culorii rămâne în teren, ceea ce nu mai este o chestiune de gust, în cazul picturii în ulei, ci complet tehnică deoarece opacul necesită, pe lângă suprimarea finalului. lac și la scăderea unei mari părți de ulei din culori, folosirea de esențe care fac culorile și opace și folosirea în special de esență de petrol, care aduce cu sine pericolele descrise mai sus.

Această opacitate, care are susținători renumiți, printre care este suficient să-l amintim pe John Ruskin, care s-a hotărât împotriva oricărei intruziuni de strălucire produsă de glutenurile vehiculelor la substanțele colorante, însă, nu are până acum motive în favoarea ei cu o adevărată forță persuasivă.

. Este adevărat că în natură luciditatea este o caracteristică specială a anumitor corpuri și că ar fi îngrozitor să vezi ca catifelarea unui obraz feminin înlocuită de strălucirea unei pielii lăcuite care reflectă obiectele din apropiere, dar caricatura acestor exemple și a unor exemple similare nu dovedește nimic. în afară de asta slăbiciunea argumentelor demonstrației, pentru că arta, atunci când este astfel, menține relațiile aspectelor lucrurilor, opacitatea obrajilor ca luciul metalelor, apei, sticlei și chiar obiectelor pictate.

Nici nu-i putem vedea pe susținătorii acestui gust pentru pictura opacă împingând principiul estetic realist până în punctul de a renunța la cristale pe acuarele lor, pe tempere, pe pasteluri, unde produc inevitabil acel efect de luciditate pe care nicio vopsea nu-l atinge vreodată.

cât de abundent distribuit pe suprafața unei pânze pictate în ulei.

Totuși, problema opacității sau strălucirii culorilor în pictura în ulei, fiind legată de conservarea acestui procedeu deosebit de pictură, fără a ține cont de vreo estetică dorită, timpul intervine pentru a o rezolva cu inevitabila sa acțiune de alterare a culorilor din care se dorește. apărarea necesară.

Rapiditatea înnegririi tuturor culorilor pe bază de plumb, decolorarea lacurilor, creșterea opacității întunericului, care se transformă în uscări reale, nerăspunzând la niciun aspect al obiectelor reale, nici opace, nici strălucitoare, și apariția aceeași îngălbenire care s-a dorit să o îndepărteze din pictură, va duce picturile în ulei forțate la această aparență contradictorie de opacitate sau în mâinile unui restaurator care nu va putea decât. strică-le mai mult decât se pot găsi, sau la depunerea târzie a acelui lac care nu s-a dorit să se acorde într-un timp mult mai oportun.

CAPITOLUL V

tempera.

După adoptarea generală a metodei picturii în ulei, cuvântul tempera - pe lângă faptul că desemnează orice lichid potrivit pentru amestecarea cu culorile, reunește toate acele procedee de pictură aproape rezervate decorațiunii teatrelor, apartamentelor sau altor lucrări de execuție promptă, în asemenea ca, indiferent, guma, laptele, lipiciul de piele, sunt ingredientele pentru a face culoarea lipicioasa.

Nici pentru alte date mai precise majoritatea picturilor din cea mai înaltă antichitate sunt definite ca tempera, altele decât folosirea gumelor, a lipiciului animal, a laptelui, chiar și a gălbenușului de ou și a lactatului de smochine, în pictură, substanțe prea frecvente pentru a ne îndoi că nu puteau fi folosite în același scop nici înaintea grecilor și romanilor.

În Renaștere însă, tempera a fost numele privilegiat al sistemului italian de amestecare a culorilor cu gălbenușul de ou pentru pictură pe panou și pe perete sau pe pânză, întotdeauna pentru cea mai bună artă.

Cennini, cu o expunere ordonata, fara a uita nici cel mai mic detaliu, cu exceptia lacului final, invata sa se realizeze acele tablouri care, chiar si din punct de vedere al executiei pur materiale, vor ramane printre cele mai surprinzatoare manifestari ale artei, pana la cunoașterea proceselor tehnice va fi suficient de luminată pentru a măsura cu ce cost rezistența materialului folosit și ce pregătire pentru a-l stăpâni se datorează capodoperele temperei.

Prelucrările acestui proces au fost obositoare încă de la pregătirea panourilor, reduse la albul și netezimea fildeșului. După ce a desenat fiecare parte a compoziției cu cărbune de salcie, umbrind falduri și fețe ca și cum desenul ar trebui completat doar cu cărbune, panoul a fost ușor pudrat cu pene și întregul desen a fost trasat cu o pensulă subțire înmuiată în cerneală. in apa, mereu oprindu-se si perfectionand contururile. Apoi am terminat cu o umbrire usoara, realizata cu acuarela din aceeasi cerneala; așa că Cennini ar putea spune pe bună dreptate că făcând acest lucru „veți rămâne cu un plan vag, care va face pe fiecare bărbat să se îndrăgostească de treburile voastre”.

Odată finalizat proiectul și aurite acele părți care fuseseră destinate a fi placate cu aur, panoul a fost colorat, urmând regulile deja descrise în detaliu de însuși Cennini în ceea ce privește pictura în frescă, diferențierea doar în trei lucruri, pe care Cennini pare să le stabilească. precum canoanele picturii cu tempera: «Unul, ca să lucrezi mereu la îmbrăcăminte și clădiri înainte de a le vedea. Al doilea lucru este că ar trebui să vă temperați întotdeauna culorile cu gălbenuș de ou și bine temperate; întotdeauna la fel de roșu ca culoarea pe care o temperezi. Al treilea este că culorile vor să fie mai fine și bine amestecate, ca apa.”

Proporția indicată de Cennini, atât gălbenușul de ou cât și culoarea, a făcut imposibilă amestecarea culorilor prin amestecarea lor cu pensula, și cu atât mai mult în părțile greu de modelat, unde trebuiau neapărat conturate, deși există nu lipsesc exemplele de lucrări atât de blânde și de o uniune de culori atât de perfectă încât să fie echivalentă cu cele mai bune amestecuri ale procesului de ulei, așa cum au arătat Gentile da Fabbriano și Sandro Botticelli.

Vasari credea că nu se poate picta în tempera altfel decât prin mișcări și recomanda umezirea pânzelor din spate pentru a se putea amesteca ușor, încetinind astfel uscarea culorilor. Dar, după cum observă Sir Eastlake, acest remediu nu ar fi aplicabil pereților și scândurilor;

fără a spune că sfatul a venit prea târziu, tempera fiind complet abandonată pe vremea lui Vasari.

Cennini nu face nicio aluzie la această dificultate a temperei, poate pentru că folosirea universală a hașurarii și practica îndelungată, aducând priceperea artistului la o viteză de execuție pe care nu o mai putem concepe exact, a redus o întrebare secundară pentru pictorii vremii. uscarea imediată a culorilor preparate cu gălbenuş de ou. Utilizarea anumitor culori de fond pe vopselele tempera

*

uleiul, care s-a uscat apoi gătindu-l pe foc sau la soare în așa fel încât să formeze cu culorile un compus extrem de rezistent la mânuirea pensulei, trebuia, implicit, să facă tempera de ou să pară liberă-curgătoare, mai ales că până și marea folosire a fundalurilor aurite, a halourilor, a ornamentelor și stucaturilor, toate compuse din ingrediente sclipitoare și lipicioase într-un mod extraordinar nu putea să nu influențeze obiceiul de a rezista pentru o meserie care astăzi putea fi considerată intolerabilă.

Dincolo de gălbenușul de ou, la culori s-a adăugat lapte.

pulpa de smochin, un lichid care este și lipicios, dar mai puțin dens, iar acest adaos indicat pentru culori și în codexul Lucca al lui Muratori dezvăluie unul dintre acele ajutoare pentru netezime pe care trebuie să le fi cerut adesea manipularea dificilă a unei culori prea dense. Cu toate acestea, Cennini nu menționează pe masă niciun alt ingredient pentru tempera, în afară de gălbenușul de ou în proporția pe care o indică o dată pentru totdeauna, iar substanța lipicioasă a temperei trebuia păstrată foarte densă pentru a putea primi finalul. lac fără acele modificări.şi răsturnări de tonuri pe care o vopsea le provoacă asupra vopselelor cu tempera obişnuite fără a putea fi remediată.

Marea forță de culoare a temperelor din secolul al XV-lea a fost susținută uneori de aportul uleiului, amestecând cu acesta unele nuanțe, ca o catifea neagră descrisă de Cennini: dar această asociere nu ar fi fost posibilă dacă tempera nu ar fi fost. foarte asemănătoare cu pictura în ulei. Ceea ce confirmă un punct caracteristic acelui proces străvechi pe care am dori să-l reînvie fără a-i suporta neplăcerile; și este vâscozitatea mare a temperei conglutinante datorită căreia culoarea s-a uscat rapid, dar cu toate caracteristicile exterioare ale culorii uleioase neuscate; adica fara disparitia conglutinantului, care, fiind in exces, a mentinut intensitatea culorii si stralucirea pe care o are si in pictura in ulei, astfel incat cand tempera a fost in sfarsit lacuita, nu mai trebuia modificat nimic altceva decat uleiul. picturile sunt acum alterate.ulei la pictură.

În tempera de astăzi, însă, fie pentru că nu se înțeleg natura intrinsecă a procesului antic, fie pentru că nu vrea să se supună martiriului unei pensule încurcate în acest fel, culorile se fac

lichide, epuizând culoarea conglutinarii. si saturandu-l dimpotriva 'cascada. Dar aceasta eva-

sterge, lasand culoarea palida si poroasa, foarte greu de cules uscata si supusa, daca ar fi vopsita, la toata acea alterare care se vede la amestecarea culorilor uscate si prafoase cu un lichid.

Nici pictorii italieni antici nu au renunțat vreodată la această densitate extremă de culoare cauzată de prezența gălbenușului de ou în măsura necesară pentru ca tempera să fie vopsită fără modificarea tonurilor: lucru care poate fi constatat observând cum toate picturile antice cu tempera de la bizantin până la cel mai recent toscan, prezintă neschimbate caracteristicile tipice ale mecanismului periei de cursă. Care, pe bună dreptate spune Baldinucci, nu sunt practicate în tempera, ca în frescă, din ostentație, ci din necesitate, deși, după Vasari, au fost destul de puține încercări făcute de meșterii vremii, până când, ca și Baldovinetti, nu se practică. să-și piardă picturile, de asemenea să înlăture plictisul eclozării și celelalte trucuri ale temperei, care, potrivit marelui istoric de artă, au dus la descoperirea procedeului uleiului.

De remarcat, de asemenea, că schița, din câte o descrie Cennini, s-a realizat întotdeauna direct pe grunduirea panourilor, al căror strat foarte gros de ipsos obținut prin opt straturi consecutive, trebuie să fi fost foarte absorbant pentru culorile temperate în proporție de „atâta roșeață”. câtă culoare”, astfel încât, de îndată ce pensula înmuiată în aceste grunduri a fost pusă pe grund, aceasta a trebuit să-l priveze de lichidul său și să-i împiedice progresul.

Dar acestea, care fac parte din considerentele pentru care procesul în sine a fost complet abandonat, nu trebuie să-i fi afectat foarte mult pe artişti, precum Cennini, obişnuiţi să „triarizeze culorile”; și învățați să coaceți lipici și să șlefuiți tencuiala și să obțineți exersare în a tencui altarele și a le ridica și a le bărbieri; pune aur; bine de cereale,

pe o perioadă de șase ani. Și apoi exersând colorarea, decorarea cu mordanți, realizarea draperiilor de aur, lucrul la pereți încă șase ani, mereu desenul, fără a abandona niciodată munca nici de sărbători, nici de zile.”

La fel ca și pe panouri, peretele a fost vopsit cu tempera de ou, pregătindu-l cu un strat ușor de gălbenuș de ou cu albușul său, diluat în două vase cu apă și totodată temperând culorile cu tot ouul și câteva butași din blat. din fig. Tempera foarte insidioasa datorita prezentei albuminei, care se descuameaza usor si nu tolereaza suprapunerea; de aceea Cennini avertizează să nu pună prea mult sau prea puțin din el în culori, ci „cum ar fi ca un vin pe jumătate udat”.

Dacă dai prea multă tempera, fii avertizat că culoarea va sparge imediat și va crăpa de pe perete. Fii înțelept și practic.”

În pânzele, care erau preferate de venețieni, dar erau folosite și în alte școli (Vasari citează una de Margaritone d'Arezzo), grunduirea se făcea cu aceeași tencuială ca și panourile*, ținute din ce în ce mai subțiri pentru a nu fi. decojiți ca pentru culori la fel ca pe farfurii.

În timp ce instruia cum să picteze panourile, Cennini a omis să menționeze compoziția acelei vopsele lichide pe care apoi a procurat-o de la farmacie, un furnizor comun de coloranți artificiali.

Sir L. Eastlake, pornind de la o examinare foarte atentă a vechilor formule de vopsea, consideră că trebuie considerat dovedit că a fost lac cu ulei de sandarac, adică ulei de in gătit și rășină de sandarac. Dar obiecțiile care au putut fi ridicate și au fost ridicate sunt multe, întrucât întrebările tehnice nu pot fi rezolvate definitiv doar pe baza experimentului.

În plus, problema și-a pierdut orice interes, deoarece aproape toate temperele antice și-au pierdut lacul original

iar conglutinatorul original al culorilor uscandu-se, acestea au fost pictate de mai multe ori, transformandu-le in adevarate picturi in ulei, intrucat daca tempera galbenusului de ou ar putea avea lacul final in comun cu vopselele in ulei, totusi efectul culorilor respective ar putea avea. nu suferi o asemenea confuzie.

În tempera antică culoarea uscată a rămas strălucitoare și complet impermeabilă și toate culorile au participat la acel sens albicios sau limpede, care este caracteristic temperei, al cărui gluten, fiind un mijloc activ de propagare a luminii, permite o mai mare difuzie a culorii la suprafață. singur.cantitate de lumină albă care nu apare cu vehiculul uleios. Și această claritate nu s-a schimbat odată cu suprapunerea vopselei, deoarece culorile, temperate cu gălbenuș de ou, erau impermeabile. Culorile însă se comportă într-un mod foarte diferit odată ce au pierdut lacul protector și se usucă din cauza pierderii ulterioare de gluten sau tempera, care au închis deschiderile cele mai imperceptibile. Odată ce culorile devin poroase prin această ariditate, orice vopsea care le atinge va fi absorbită și va pătrunde între moleculele culorii aducând proprietatea acesteia ca mijloc de întârziere a vitezei luminii, adică de creștere a intensității anumitor tonuri până la ele apar negre și întunecă întreaga pictură, așa cum s-a întâmplat de fapt pentru toate tablourile antice cu tempera repetate în condiții similare, cu o pierdere ireparabilă a primului lor aspect.

La sfârșitul secolului al XV-lea, tempera cu ouă a fost înlocuită cu procesul de pictură în ulei, dar acest lucru nu s-a putut întâmpla în același timp peste tot și nici nu este probabil ca, utilizând deja vopseaua în ulei în mod promiscuu cu vopsea temperată, oamenii au abandonat. o pregătire favorabilă, deși laborioasă, pentru pictură. În

școala venețiană, folosirea schiței cu tempera a continuat până la Paolo Veronese și Tintoretto, fără a mai avea însă nimic în plus.

comune, nici pentru gluten, nici pentru execuție, cu metoda străveche.

Odată ce tempera de ou a dispărut, devine inutilă investigarea în continuare a proprietăților ei de durată, mai ales când se știe că în noi încercări de a o readuce în folosință se folosește întotdeauna gălbenușul de ou, dar în practică se lucrează... cu apă.

Pentru tempera care acum se prepară în mare parte cu lipici pentru piele, observând că în proporții excesive se descuamează, iar în cantități prea mici lasă culoarea să se prăbușească, s-ar putea doar repeta ceea ce s-a spus pentru vopseaua în ulei, cu mult respect pentru aderența la grundui și la cauzele de fisurare și descuamare. Tot pentru aceasta tempera pe perete sau pe panza cel mai bun grund este tencuiala cu adeziv sau lipiciul simplu diluat cu apa.

Decalajul mare pe care îl prezintă culorile umede atunci când sunt uscate face foarte dificilă reluarea muncii, mai ales la figurile care trebuie văzute de aproape. Pentru a facilita amestecurile, atunci când pictați pe pânză o puteți uda din spate, dar pe perete, cu excepția cazului în care utilizați un pulverizator și chiar și cu această utilizare, dificultatea rămâne întotdeauna relevantă și poate fi depășită doar cu multă practică.

Avantajul acestei tempere constă în viteza pe care o acordă execuției și remixarea ce se poate face prin spălare cu burete umed unde se dorește să se schimbe și să se revopsească fără a lăsa urme de petic. Totuși, tempera, umedă din cauza muncii insistente, are dezavantajul de a dizolva și grund, dacă este făcută cu cretă, ușurând îndepărtarea culorii în sine sub presiunea pensulei decât suprapunerea unui nou strat: cu un efect foarte neplăcut. în lucrări care pot fi observate cu uşurinţă de aproape. Trebuie să evităm această rușine, care poate fi remediată cu greu și numai cu retușuri dureroase uscate, greu de ascuns și care săracă execuția.

Folosită aproape exclusiv în decorarea semințelor după abandonarea străvechiului conglutinant al gălbenușului de ou, tempera reapare frecvent astăzi ca mijloc de execuție pentru picturile reale, datorită vitezei declarate a lucrării, a opacității frumoase pe care o prezintă și a acelei clarități generale a tonului pe care o prezintă. căci mulţi ia locul strălucirii.

În dificultatea extremă de a armoniza întreaga lucrare, instinctul de a recurge la pastel pentru a nu risca accentele sau alte culori, care atunci când sunt umede par să răspundă scopului, dar apoi se dovedesc cu ușurință false la uscat, este uneori irezistibil. , deoarece există o mare analogie în aspectul pastelului cu cel al temperei uscate. Este însă necesar să se repare aceste atingeri care se pot prăbuși cu

ușurință din tablou sau pot fi măturate, iar acest lucru trebuie făcut cu mare judecată, neputând prezice în timp ce efect va produce fixativul asupra întregului spațiu pe care îl va invada. dincolo de tușurile pastelate, știind că toți fixatorii pe bază de șelac se îngălbenesc pe măsură ce îmbătrânesc.

Tempera necesită sticlă pentru a o proteja, ținută departe de tablou, astfel încât aerul să nu înghețe și să nu provoace mucegai pernicios asupra culorilor, nici sticla nu trebuie așezată în fața tabloului dacă pânza și culorile nu sunt perfect uscate mai întâi.

CAPITOLUL VI

Acuarelă și pastel.

Două procedee considerate cândva minore, acuarela și pastelul, în ultima vreme au început să atragă o atenție deosebită tehnicilor lor, care sunt cu atât mai interesante din punct de vedere al durabilității, care este greu de asigurat atât din cauza slăbiciunii hârtiei pe care acestea sunt efectuate, și lipsa de consistență a culorilor utilizate.

Pictura în acuarelă își datorează fizionomia caracteristică, printre diversele procedee de pictură, prevalenței culorilor transparente asupra celor opace.

Fără acest personaj, un tablou în care fundalul alb să servească doar pentru transparența semitonurilor și a întunericului, în timp ce luminile erau obținute cu culori pe tot corpul, nu ar mai fi decât o tempera, deoarece albul hârtiei. ar fi o întrebare.sau de albul pânzei sau de albul tencuielii sub o culoare care însă

transparent nu mai permite să se vadă natura albului care îi conferă transparență, ar fi perfect inutil, întrucât nu fondul îi dă numele acestui procedeu, ci consistența apoasă a culorilor din care provine transparența dominantă. , inclusiv cea a luminilor.

Nimic nu este mai degeaba, în ceea ce privește meritul unei opere de artă, decât discuția asupra calității mijloacelor materiale folosite de pictor, dar referitor la definițiile tehnice și modalitățile tehnice care derivă dintr-un anumit proces de pictură este o altă temă; nici nu există vreun motiv de confundare a temperei cu acuarela, când este universal stabilit că acuarela se referă la utilizarea culorilor prin transparență pe fond alb, ceea ce nu este o condiție prestabilită a temperei.

Vibert observă pe bună dreptate cum procesele de pictură sunt definite rațional doar prin efectul produs în ele de cantitatea de gluten care diversifică culorile de la starea uscată și pudră până la mai mare, imersiunea lor completă în conglutinant. Așadar, pastelul este cu adevărat așa dacă prezintă culoarea prăfuită susținută doar de aderență

mecanică, acuarela este atât de lungă cât apar accentele datorită fondului alb uniform al culorilor, care influențează și semitonurile și întunericurile, și astfel tempera se remarcă prin opacitatea medie dominantă a culorilor sale, care nu ating niciodată vivacitatea generală a nuanțelor deschise de pastel, nici transparența și intensitatea vopselei în ulei, care reprezintă aspectul cel mai intens al culorilor, doar pentru că glutenul uleios ajunge în punctul de a învălui fiecare moleculă a substanței colorante.

Acuarela este așadar un proces de pictură în care se folosește transparența culorilor, obținând luminile și fiecare senzație de lumină din cantitatea de alb din hârtie.

sau orice fundal alb care este lăsat neacoperit, culorile caroseriei pot fi considerate doar ca intrusi, mai ales la lumini.

Culorile de acuarelă preparate cu gumă arabică, și puțină glicerină pentru a preveni fracturarea vitroasă a gumei arabice, în cazurile în care este necesară o oarecare repetare a culorii, lasă întotdeauna stratul general al culorilor subțire care, datorită virtuții lipicioase a gumă, acestea aderă puternic de hârtie, fără ca pictorul să fie nevoit în vreun fel să se îngrijoreze de aderența pentru efectele sale în viitor, lipiciul hârtiei în sine contribuind la aderența culorilor.

În acest gen de pictură, caracterul tehnic, bazat pe subtilitatea culorilor, se dezvăluie și prin durabilitatea pe care o dobândește prin păstrarea stratului de culori la lumină, deoarece doar această subtilitate face acuarela imună față de dezavantajele obișnuite ale suprapunerilor, adică. craparea, descuamarea, formarea de vezicule si urmarirea prabusirii culorilor, ceea ce nu s-ar intampla folosind culori puternice ale corpului, care ar fi supuse tuturor pericolelor temperei.

Deteriorările care afectează acuarela, deoarece aderarea a fost evitată, sunt: mucegaiul, rezultat din excesul de glicerină în culori și din calitatea proastă a adezivului de pe hârtie; posibila prezență în hârtie a materialelor capabile să modifice chimic culorile, precum clorul, și acțiunea inevitabilă a luminii. Având în vedere subtilitatea menționată a culorilor, necesară pentru transparență, contribuția pe care acuarelistul trebuie să o ceară de la plante pentru culorile cele mai intense și transparente, faptul că procesul nu se pretează la adoptarea de lacuri care să dea soliditate lacurilor. , toate aceste condiții, pun culorile la cheremul luminii, iar lumina poate face astfel de modificări acuarelei încât nu se poate decide dacă nu ar fi de preferat vreo piesă detașată.

datorită cauzelor comune ale celorlalte procese la acest privilegiu de a nu se desprinde de fundal ci de a fi deformat în pas prin efectul razelor de lumină.

Ideea aplicării fixativelor obișnuite pentru desenele pe acuarele nu este recomandabilă atâta timp cât fixatorii sunt alcătuiți din substanțe care se îngălbenesc în timp, deci o atenție sporită în alegerea hârtiei și culorilor și o sticlă de protecție care să nu lase praf. trece prin sau împiedică reînnoirea aerului și, mai ales, protejează acuarelele de toate acele excese de lumină care nu sunt necesare pentru vizibilitatea lor.

*

♦ *

Pastelul în constituția sa fizică și în relațiile sale de aderență la terenul de sprijin, de obicei hârtie pregătită aspră și absorbantă, sau cu o catifelare asemănătoare cu cea a tapiseriilor din hârtie care imită catifea, sau pânze similare reduse, a fost ilustrat de Vibert într-un astfel de mod cuprinzător în care poate fi considerat ca fiind procesul de vopsire cel mai bine garantat în limitele calităților sale exterioare, împotriva tendinței generale de a-l fixa și de a distruge principala sa cerință a vieții și prospețimii culorilor.

Format dintr-un agregat de părți foarte minuscule de culoare în care lumina se eliberează de obstacolul glutenului, care îi întârzie viteza de propagare, se reflectă prompt în straturile de suprafață, pastelul redă încă o mare parte din aspectul său clar și viu din rapiditatea executării, care permite, lăsând astfel intactă la fiecare atingere aranjamentul molecular favorabil pe care îl prezintă fiecare culoare pastelată când este încă în creion.

Dacă există un proces în care sfatul pe care pictorul Mulready l-a dat lui Ruskin trebuie înțeles la propriu: „Să știi ce ai de făcut”, acesta este pastelul, pentru că pe această culoare în special rămâne urma unei repetiții incerte, a bubuitul, atât de dezgustător în general, dar mai ales unde se poate deduce o lipsă de spontaneitate a artistului.

Cu toate acestea, practica amestecării culorilor cu degetele sau cu blenderul infestează acest mijloc neted de pictură, cu atât mai rău dacă nu se practică la desenul alb-negru, cu avarii duble. În primul rând, culoarea, mutată din dispoziția naturală pe care o ia atunci când se așează pe fondul catifelat, se prăbușește mult mai ușor acolo unde s-a insistat prea mult asupra suprapunerii culorilor și bătaia era mai puternică; iar celălalt, care s-a spus deja, de a înlătura culoarea vivacitatea atingerii datorită direcției moleculare diferite care rezultă din folosirea degetelor și a petei.

Având în vedere o suprafață de lucru atât de convenabilă pe care industria pastelului a fost capabilă și capabilă să o ofere în diferitele hârtie și pânze pregătite, aderența culorii este mult mai puternică decât s-ar crede la prima vedere, datorită legii fizice a aderenței, că timpul crește, cu atât mai mult dacă criteriile pictorului și studiul preventiv al subiectului său conspiră pentru a se asigura că orice cantitate inutilă de pastel este eliminată.

Conservarea admirabilă a pastelurilor lui Rosalba Carriera, Liotard și mulți alți iubitori celebri ai acestui proces de pictură, printre care Lomazzo îl include pe Leonardo, demonstrează faptul că pastelul nu dispare atât de ușor din fundal dacă au trecut câteva secole. nu împiedicați să apreciați pe deplin munca acelor creatori și să o faceți să pară ca și cum ar fi ieșit din creioanele lor astăzi.

Pentru o persoană atât de inteligentă, fixarea, indiferent de glutenul care o compune, nu compensează lipiciul mai mare.

durata care poate face ca pastelul să-și piardă aspectul original. După cum demonstrează Vibert și este accesibilă reflecției oricui, fixarea, care este Vincastro în culoarea unei substanțe lipicioase și de o natură diferită de culori, nu poate avea loc fără a muta și a modifica modelul molecular al culorii și aspectul acesteia, cu atât mai mult dacă materia conglutinantă nu era transparentă.

Dar desi fixatorii cei mai utilizati sunt in general transparenti, trebuie sa se intample deoarece fenomenul vitezei mai mici de propagare a luminii are loc intr-un mediu mai dens decat cel existent deja in culori pastelate si in orice caz mai dens decat aerul circulant. moleculele culorilor înseși. De aici o mai mare intensitate a tonurilor care echivalează cu un sentiment de întuneric adus tabloului care se îndreaptă astfel către apariția temperei proporțional cu glutenul injectat în culori.

Se mai intampla ca, din moment ce fixativul trebuie sa treaca prin intregul strat de culori pentru a ajunge pe hartie sau panza si sa stabileasca o aderenta uniforma, nu se poate realiza acest lucru, oricat de prudent se actioneaza, fara ca multe culori sa se topeasca, deci in orice loc. acolo unde culorile deschise sau închise se suprapun, sau unde amestecul dă naștere la o culoare diferită - precum verdele, care provine din amestecarea galbenului cu albastrul - fixativul nu poate acționa decât dăunător până la punctul de a deforma, în anumite cazuri, tot ce creion și te obligă să o faci din nou.

Acum, întreaga pictură pastelată, datorită formei de creion a piesei de culoare cu care este pictată, se poate spune că este o suprapunere a nenumărate linii, a căror intersecție este greu de văzut atâta timp cât liniile sunt lăsate în lor. stare prafoasa si uscata opaca.care vin din mana artistului dar care sub transparenta pe care le ofera fixativul necesar.

trebuie să se arate sănătos și să rămână în diferite grade de vizibilitate, cu deteriorare evidentă a picturii. Și mai ales pentru pictorul care descompune culorile în loc să le contopească, sau în orice caz folosește nuanțe juxtapuse, studiate în tonul lor după

cererea exactă a complementarilor, este pătrunderea unui fixativ care alterează cauzal orice relație, ea. nu poate fi altul decât cel mai elementar simț al artei și criteriile tehnice.

Când se acordă o importanță mai mare durabilității materiale a operei decât păstrării ei în aspectul artistic imprimat acesteia de artist, este mai bine să se folosească procedee tehnice mai solide și asupra cărora nu este necesar să se opereze împotriva propriului sentiment artistic. și împotriva bunului simț pur.

Din motivele de mai sus putem deduce că aderența naturală produsă de frecarea culorii pe suprafața adoptată este mai potrivită pastelului, și o vigilență prudentă pentru ca hârtia sau pânza să nu fie supraîncărcată cu culoare, fiind evident că toate culoarea care iese din suprafata de aderenta nu se poate sustine singura si trebuie sa cada la cel mai mic impact provocat picturii.

Modificările particulare ale culorilor se încadrează în acele legi generale ale acțiunii luminii și a influențelor atmosferice, asupra cărora nu mai este necesar să insistăm pentru a convinge cât de importantă este metoda lor de alegere și preparare, și cu atât mai mult în pasteluri că pretenția de a le avea la fel de orbitoare ca întotdeauna îi stimulează pe producători să-și rafineze calitatea. Și în sfârșit, având în vedere aderența delicată a acestor culori la suprafața lor de susținere, ar părea de prisos să avertizăm despre necesitatea reparării acestor tablouri de la orice impact violent, dacă nu ar fi întotdeauna cazul că ciocanul a fost folosit atât la reintroducerea lor în ramele si in ambalajele pentru expedierea acestora si in operatiunile de suspendare a acestora pe pereti. Nici nu se mai poate spune că sunt în siguranță acolo, rămânând acolo pentru totdeauna

fără amenințarea sticlei de protecție, care se sparge atât de ușor și provoacă daune ireparabile acestui mod de pictură foarte delicat și atractiv, care ar fi înlocuit poate toate celelalte procese dacă ar fi fost posibil să fie fixat într-un mod practic și durabil.

CAPITOLUL VII

Culorile anticilor.

Stabilirea faptului că substanțele colorante folosite încă din cea mai înaltă antichitate în pictură au fost întotdeauna aceleași folosite de pictorul de astăzi înseamnă a submina baza criteriului rațional de utilizare a materialului pictural pentru durabilitatea lucrărilor, care ar rămâne zguduit de la temelie, atâta timp cât a rămas îndoiala că pictorii antici au profitat de diferite culori, în care se afla privilegiul acelei conservări care este scopul cercetării tehnice de astăzi.

Iar îndoiala că vechii erau în posesia unor culori mai solide și mai splendide decât cele pe care pictorii le au în prezent, a fost din ce în ce mai cimentată în opinia comună că descoperirile arheologilor și entuziasmul cercetătorilor de artă au mărit cele mai hiperbolice

epitete sunt urmele colorate. că pe ruinele clădirilor antice au scăpat de acţiunea timpului.

Prin urmare, curiozitatea oamenilor de știință și dragostea pentru artă i-au împins adesea să investigheze esența fizică și chimică a culorilor antice, mai ales pentru a da aspectul de adevăr.

îndoială de un material diferit de cel folosit acum, nomenclatura culorilor antice se poate preta, complicată nu de puține ori, în coduri și tipărituri, prin infidelitatea copiștilor sau a traducătorilor grăbiți.

Deja la originea procedeelor de pictură au fost deja menționate concluziile la care a ajuns Mérimée, studiind diferite culori ale picturilor egiptene, care s-au dovedit a fi asemănătoare ca material cu ale noastre, găsindu-se ocru galben și roșu, email albastru, verdigris, cretă și cei mai obișnuiți negrii.

Doi chimiști celebri, M. Chaptal și Sir Humphry Davy, pe ale căror analize s-au bazat toate cercetările ulterioare referitoare la picturile antice din Roma și Pompei, au demonstrat în mod decisiv că substanțele colorante minerale, vegetale și animale sunt încă mai cunoscute decât în Băile lui Titus, ca în Băile lui Titus. casele lui Vetii, in ruinele monumentului lui Gaius Cestius si in „Nunta Aldobrandina”, constituie nucleul principal de culori stravechi.

Prețul lucrării este de a rezuma aceste două examinări luminate, deoarece împreună cu eseul practic deja cunoscut de Raffaello Mengs pot da o idee suficientă a dificultăților intrinseci ale unei judecăți de încredere asupra materialelor tehnice ale picturii, deja influențate. prin acţiunile timpului şi operei artistului.

Culorile examinate de M. Chaptal (1) au fost șapte, găsite la Pompei în magazinul unui negustor de vopsele și indicate cu un număr progresiv pentru raportul său.

Prima a constat dintr-o argilă verzuie și săpunoasă în stare naturală, asemănătoare cu pământul de la Verona.

Al doilea a fost un frumos ocru galben care, atunci când a fost calcinat, a devenit ușor roșu, așa că

ii) Annales de physique et de chimie. Tme LXX, p. 22, Paris, 1809.

Pe bună dreptate slujește M. Chaptal, că căldura cenușii care a căzut pe Pompei trebuie să fi avut o căldură slabă.

A treia culoare este considerată a fi un roșu obișnuit produs prin calcinarea galbenului deja descris, iar a patra este un alb deschis, fin și compact, cu caracteristicile unei pietre ponce.

Celelalte trei culori, un frumos albastru intens, un albastru pal și un roz, au necesitat o analiză atentă pentru a le stabili compoziția.

Albastrul intens în bucăți mici de aceeași formă, dar de o culoare mai deschisă la exterior decât la interior, a produs o efervescență ușoară sub acțiunea acizilor clorhidric, azotic și sulfuric, luminându-se cu fierbere prelungită, care conform lui M. Chaptal exclude posibilitatea ca acesta să fie în străinătate care ar fi fost distrus de acești acizi. De asemenea, amoniacul nu a manifestat nicio acțiune asupra acestuia și, supus pistolului, s-a înnegrit, transformându-se într-o frită brun-roșiatică pe măsură ce acțiunea flăcării era prelungită. Tratat cu potasiu pe platină, s-a vitrificat, colorându-se în verde, devenind maroniu și căpătând în final culoarea metalică a cuprului. Această frită s-a dizolvat parțial în apă. În această soluție s-a turnat acid clorhidric și s-a format un precipitat pe care acidul azotic l-a dizolvat, colorând lichidul verde, până când s-a redus la o culoare albastră cu amoniac.

M. Chaptal a concluzionat că acest albastru trebuie considerat un compus de oxid de cupru, var și alumină asemănător cenușii albastre în principii, dar diferit în proprietăți chimice: nu un precipitat, ci un adevărat frit și probabil de origine egipteană.

Albastrul deschis, corespunzător numărului șase, era un nisip amestecat cu granule albicioase, constând din aceleași principii ca și culoarea anterioară, cu excepția unui exces de var și alumină.

Ultima culoare, de o nuanță frumoasă roz și dulce la atingere, care s-a redus la o pulbere palidă sub degete, expusă la căldură, după înnegrire a devenit albă fără a dezvolta miros de amoniac: dizolvată în acid clorhidric, cu o oarecare efervescență, a fost precipitat din amoniacul sub formă lânoasă pe care potasa s-a dizolvat complet. După ce a detectat absența completă a metalelor prin infuzia de nucă de fiere și hidrosulfură de amoniac, M. Chaptal a considerat această culoare ca un adevărat lac al cărui principiu de colorare era fixat pe alumină și perfect analog lacului obișnuit de nebunie, dar a cărui conservare. timp de nouăsprezece secole trebuie să-i uimească pe chimiști.

Sir Davy Humphry (i) a avut ocazia să facă o călătorie în Italia în 1815, cu scopul de a cunoaște natura și compoziția chimică a culorilor folosite de antici.

Favorizat de amabilitatea lui Canova, prietenul său și apoi responsabil cu lucrările legate de artele antice din Roma, și de Nelli, proprietarul celebrului tablou „Nunta Aldobrandine”, care s-a mutat apoi la Muzeele Vaticanului, a putut să efectueze toate acele experimente pe care și le-ar putea permite asupra unor resturi atât de prețioase și să se pună în situația de a putea oferi lămuriri, despre care el presupune pe bună dreptate, ar fi fost de mare interes pentru oamenii de știință și artiști.

Și este foarte important de menționat că în toate numeroasele sale experimente Sir Davy nu a găsit niciodată urme de substanțe organice în picturile murale, cu excepția celor negre.

În albi, atât din picturile murale, cât și cele găsite în băile Tito, într-o vază amestecată cu alte culori, nu a găsit nicio urmă de plumb alb. În general, se crede că este despre

(1) Tranzacții filozofice ale Societății Regale din Londra pentru pag. 97-124-

carbonat de var, iar în vază a găsit o lut și o lut de alumină foarte fină.

Intensitatea albastrului culorilor antice variază în funcție de Sir Davy, datorită cantității mai mari sau mai mici pe care o conțin de carbonat de var, totuși baza albastră analizată cu procese similare cu cele ale lui M. Chaptal, s-a dovedit în mod constant a fi datorată acel produs egiptean numit frit alexandrin, descris deja de Teofrast, ca fiind descoperit de un rege al Egiptului și fabricat exclusiv în Alexandria.

Într-una dintre băile lui Tito, Sir Davy a găsit o vază mare de pământ, cu o cantitate mare de culori galbene, recunoscând în unele dintre ele amestecul de ocru de lut și ocru de plumb amestecat. Și amintind de alți doi galbeni descriși de Pliniu care ar putea corespunde orpimentului și sandracca pal, el este de părere că ar trebui considerați ca produse ale calcinării oxidului de plumb, dar a orpimentului nu a găsit niciodată urme, în timp ce a unui galben de oxid de plumb. a fost găsit pe o bucată de stuc. Pe peretele unei case din Pompei și în „Nunta Aldobrandinei” galbenii i se păreau ocru galben și roșu.

În mai multe locuri a găsit maronii despre care credea că sunt ocru calcinat; iar al negrilor, pentru că nu au suferit nicio acţiune de la acizi şi alcaline, iar cu nitru produceau explozii, a apreciat că s-au arătat cu toate proprietăţile unei materii carbonifere pure.

În borcanul cu culori amestecate a găsit un negru care conținea oxid de fier și niște oxid de mangan. Este evident, potrivit lui Sir Davy, că anticii au devenit conștienți de mina de mangan ca urmare a utilizării sticlei colorante, iar el a examinat ochelarii romani în acest scop și a constatat că erau colorați cu oxid de mangan. El observă, de asemenea, că Pliniu vorbește despre diverse ocru brune și mai ales unul venit din Africa, care conține pro

hábile de mangan; iar Theophrastus menționează o fosilă care a fost incendiată turnând ulei pe ea, o proprietate despre care Sir Davy spune că nu aparține unei alte substanțe fosile cunoscute decât unei mine de mangan din comitatul Derby.

În maroniile „Bagno di Livia” și „Nozze Aldo-brandine”, tratându-le cu acid clorhidric a obținut oxid de fier, dar nuanțele negre au rezistat acestui acid și soluțiilor alcaline.

Printre roșii a găsit minium și oxizi de fier sau pământuri roșii obișnuite, iar în picturi, despre care spune că sunt fresce din Băile lui Tit, el consideră că roșiile dominante sunt oxizi de fier, iar minium este cel folosit în ornamentele din jur. În băile lui Tito, Sir Davy a găsit o vază de pământ roșu care conținea o culoare roz pal, dar care în interior avea toată intensitatea carminului. Chiar și analiza minuțioasă pe care a făcut-o cu această culoare corespunde celei similare a lui M. Chaptal pe un roz similar, doar că Sir Davy presupune că s-a găsit în prezența unui produs foarte asemănător cu purpurul de Tyrian sau violetul marin, dar în orice caz nu a găsit nicio dovadă a acestei culori pe picturile murale examinate.

Culorile verzi, cu care se încheie raportul lui Sir Davy Humphry, au scos la iveală derivarea din cupru sub formă de oxizi sau carbonați; chiar presupunând că multe dintre verdețurile antice care sunt acum carbonați au fost folosite inițial în stare de acetat.

De asemenea, a găsit în vaza cu culori mixte trei varietăți diferite de verde, unul tinzând spre verdele măsliniu care era pământul Veronei, celălalt un verde pal datorat carbonatului de cupru combinat cu argila, iar al treilea asemănător verdelui cupru, combinație. de aramă cu fritul albastru al Alexandriei. Condus de subiectul de a vorbi despre crisocola, de Vi-

Truvius numește o substanță eruptivă găsită în minele de cupru, iar a crisocolei artificiale a lui Pliniu, care se găsește în vecinătatea venelor metalice, el consideră că una este un carbonat de cupru, iar cealaltă ar fi lut îmbibat în sulfat de același metal și că numele crisocola derivă din pulberea verde folosită de aurarii antici, care avea printre componente carbonatul de cupru.

Verzii de la „Nunta Aldobrandinei” sunt tot aramii, motiv pentru care, concluzionand Sir Davy Humphry, el crede ca anticii aveau avantajul a doua culori, albastru egiptean si violet tirian, necunoscute modernilor.

Fără a intra în meritele acestui presupus avantaj al anticilor, deoarece vitrificările colorate nu erau potrivite pentru a produce culori intense pentru pictură, nici purpura tiriană nu avea nicio faimă, cu excepția aplicării sale la țesăturile care erau privilegiul grecilor și romanilor, dintr-o clasă foarte restrânsă de oameni, ci pentru că Pliniu asigură că prin ea ultimul grad de frumusețe i-a fost dat lui Sandice, care era o compoziție făcută prin calcinarea ocrui și a sandaracului și, potrivit lui Sir Davy însuși, foarte asemănătoare cu a noastră. purpuriu, un indiciu despre această culoare foarte faimoasă a antichității nu este omis intenționat.

Purpura grecilor, ca și cea a romanilor, provenea dintr-o coajă univalvă, din care existau două specii care erau adunate de-a lungul țărmurilor Mediteranei. Vitruvius afirmă că culoarea diferă în funcție de țara de origine a cochiliei și că culoarea acesteia era mai violet în țările nordice și mai roșie în cele din Sud. El adaugă, de asemenea, că culoarea a fost preparată bătând cojile cu unelte de fier și că a fost amestecată cu puțină miere.

Această carapace pare să fi dispărut. Dar se găsește în 1683

Existau pe coastele Somersetshire și Țara Galilor o cantitate de bucăți care, dintr-o deschidere făcută pentru ei într-o mică venă în vârful capului, dădeau afară un lichid vâscos, albicios, care, expus la aer, se transforma treptat într-un frumos. și culoare durabilă de violet; și se mai spune (i) că domnul de Jussieu și domnul de Réaumur de pe coastele de vest ale Franței au găsit bucăți similari și, într-adevăr, domnul de Réaumur a descoperit pe coastele Poitou singura specie de murre care este acum cunoscută și care posedă într-o măsură mai mult sau mai puţin eminentă un lichid colorant! în violet.

Artificial, chimia murexidei, pe care inventatorul Prout a numit-o pentru prima dată purpuriu de amoniac, oferă un produs care, dizolvat în apă la 70°, dă o culoare violet splendidă, dar toate acestea sunt departe de violetul tirian care rămâne pentru noi o culoare pur istorică. .

Cu siguranță nu este prea exagerat să credem că fabricarea culorilor nu a avansat prea mult în perioada de timp care s-a scurs între catastrofa care a îngropat Pompeii, Herculaneum și Stabbia și căderea Imperiului Roman. Roma, care a dat atât de multă dezvoltare arhitecturii, nu a putut să se ridice deasupra imitației formale a picturii grecești și mai degrabă decât artiștii avea garanții amatori, slabe, pentru acele vremuri, ale unei creșteri serioase a picturii și a industriilor aferente artei VOPSEI.

Nici din Bizanț, unde pictura era mai mult decât slabă și epuizată și și-a reluat călătoria spre Italia, ea nu a părut astfel, împreună cu predecesorii lui Cimabue și Giotto, încât să atragă o atenție deosebită pentru splendoarea culorilor. Industria secundară

(1) Riffault, Vergnaud et M., op. cit, pag 98 și următoarele.

din farmaciile sau distracția acelor călugări care practicau farmacia și medicina în mănăstirile vremurilor de jos, culorile încă necesitau îngrijire răbdătoare din partea pictorilor pentru a se reduce la folosirea artei, ceea ce este valabil mai ales pentru picturile Renașterii care ele oferă o mulțime de culori vii și rezistente, asumarea unui privilegiu refuzat modernității care, invers, profită de

atâtea mijloace și de atâtea cunoștințe științifice pentru pregătirea unor culori frumoase și nemaivăzute.

Cea mai convingătoare dovadă a calității culorilor folosite în școlile italiene este cuprinsă în descrierile înregistrate de Cennini, Lomazzo, Borghini și Baldinucci care, în afară de unele diferențe de nume, se referă întotdeauna la aceleași produse, fie naturale, fie artificiale, încă pregătit de industrie, după cum se poate constata din următoarea oglindă.

Culori descrise de Cennini:

Albi – Sangiovanni alb (alb de var comun pentru fresce), alb plumb.

Galben ~ Ocria, giallorino, orpimento, risalgallo (specie de orpimento), șofran, arzica (massicotto).

Roșii – Sinopia, cinabrese (amestec din două părți de sinopia și una de sangiovanni alb), cinabru, plumb roșu, ametist (cuarț violet), sânge de dragon, lac.

Verzi – Verdeterra, verde albastru (mineral din Spania), verdigris.

Blues - Albastru magna, indigo, albastru ultramarin. Negri – piatră neagră, negru din lăstarii de viță de vie, negru din nuci, negru din uleiuri de piersici sau migdale, negru de cărbune.

Culori citate de Lomazzo:

Albușuri – Cretă, plumb alb, albușuri de coajă de ou, marmură zdrobită. Galbeni - Flandra si galbeni de cuptor german, ocru, orpiment, sofran, ocru ars.

Rosii - Pamant rosu numit majolica, cinabru minat si artificial, balarminium, lac rosu, plumb rosu.

Blues – Ultramarin, ongaro, email Flanders, diestrum.

Verzi – Verdirame, verdict, terra verde, verde di barildo. Violete - Iron Morello, indigo închis.

Bruni - Pământ verde ars, umbra numită falzalo, ocru ars.

Negri – Fildeș ars, fum de spirit alb, pământ negru, pământ clopot, funingine, glacis, mumie.

Culorile enumerate de Borghini:

Albușuri – Sangiovanni alb, plumb alb, albuș de coajă de ou. Galbeni - Ocria, galben sfânt, orpiment, giallorino, galben-rino fin de Veneția, arzica, șofran.

Roșii – roșu pământ, cinabru deschis, plumb roșu, cinabru, lac fin, lac verzino, creion creion, sânge de dragon violet.

Verzi–Verde pământ, verdict, verde albastru, verdeață, verde galben.

Blues – Ultramarin, albastru email, albastru biadetti, albastru Magna.

Negri - Negru de pământ, Tiero de pământ de clopote, negru de glacis, negru de spumă de fier, negru de fum, negru de lăstarii de viță, negru de hârtie arsă.

Culorile descrise în Dicționarul de Baldinucci, cu explicația succintă dată în dicționar însuși:

albastru german.

Biadetti albastru. – Spălăm minele spaniole.

Email albastru (facut cu sticla).

Albastru vena naturală.

Albastru ultramarin. – Este făcută din piatră numită Lapis lazzuli. Plumb alb.

Coaja albă (coji de ouă măcinate).

Sangiovanni alb (alb lime).

Bolarmenic (sau sinopia).

Maro al Angliei (culoare roșie pentru proaspăt).

Albastru cenușă (un albastru lapis colorat prost). Frasin Biadetto.

Cinabrese (o culoare roșie deschisă pentru proaspăt. Se servește în carne, compusă din sinopia și sangiovanni alb).

Cinabru (sulf și argint viu).

adaugă Croceo. (culoare șofran sau între galben și roșu).

Galben numit arzica (culoare galbenă pentru iluminatoare).

Galben numit orpiment (mină de sulf galben, galben auriu).

Giallo d'orpimento arso (galben strălucitor înclinat în roșu).

Galben de cătină (obținut din îmbrățișări de cătină, folosit în hârtie).

Galben pământ (numit ocru).

Galben pământ ars (tinde să aibă culoarea jujubei și este folosit de pictori pentru a nuanța galben deschis).

Galben de sticlă (un fel de galben foc, pentru proaspăt). Galben șofran.

Giallorino (un fel de galben adus din Flandra).

Galben sfânt (făcut dintr-o anumită plantă).

Lac fin (roșu închis obținut din pânze purpurie).

Lac obișnuit (se obține din așchii de verzino în același mod în care se face lacul fin).

Lac de mucegai (are culoare violet. – Turnesul).

Cinabru mineral (creion hamatit, lapis, măcinat cu dificultate din cauza durității, face un roșu frumos asemănător lacului, bun pentru proaspăt).

Minium (plumb alb calcinat. – Teofrast susține că a fost găsit în anul de după construirea Romei).

Negru de fildeș (fildeș ars. – A fost dat în folosință de Apelles, după Pliniu).

Fum negru (fum de ulei de semințe).

Alune de piersică neagră.

Negru de os (os de vițel).

Foam fier negru (amestec de pământ verde și spumă de fier negru, pentru frescă).

Glas negru sau bitum evreiesc.

Pământul negru.

Clopot pământ negru (o anumită scoarță de forma cu care sunt turnați clopotele, se folosește pentru ulei și proaspăt; pentru proaspăt dispare).

Diferiți negri (de lăstari de viță de vie, stejar, hârtie arsă).

Mov de sare (un fel de culoare violet care se folosește în frescă și în tempera).

Roșu pământ (culoare roșie naturală).

Sânge de dragon (o culoare roșie, folosită pentru miniaturi). pământ umbrit.

Verdaccio (un anume fel de pământ verde pe care pictorii îl foloseau în vremurile lui Cimabue și Giotto pentru a-și completa picturile în frescă, trecând apoi peste el cu puțină culoare, aproape acoperindu-le și completându-le astfel; pictorii îl folosesc astăzi pentru a picta lumina și întuneric).).

Verde albastru (o culoare minerală pe care ne-o aduc din Spania și care este folosită pentru fresce și tempera).

Albastru german verde și galben galben (Ambele culori amestecate împreună sunt folosite pentru vopsit pe pereți și panouri, temperate cu gălbenuș de ou, albastru ultramarin verde și orpiment, este foarte bun pentru tempera).

Verde pământ (culoare naturală și grasă pe care anticii o foloseau pentru a pune aur în schimbul ștampilei, și era folosită pentru pictura în ulei, frescă și tempera).

Orpiment și verde indigo (Un fel de culoare verde făcută din orpiment amestecat cu indigo. Acest orpiment și verde indigo este folosit pentru vopsirea hârtiei și a lemnului).

Verde etern (Un fel de culoare verde foarte vie, numită eternă pentru că nu-și pierde niciodată din intensitate, ca toate celelalte verzi. Aceasta nu este altceva decât o glazură realizată cu un fundal argintiu și o frunză de verdeață bine purificată și redusă la formă. a unei acuarele).

Verderame (culoare foarte comună care se face în tescovină cu plăci de cupru puse în oțet, folosită pentru tempera și ulei).

CAPITOLUL VIII

Substanțe colorante.

Culorile folosite în pictură, în funcție de originea lor inițială, se împart în culori minerale, vegetale și animale.

Culorile minerale sunt compuși formați în natură din substanțe metalice combinate în general cu oxigen și sulf și fixate pe argilă sau silice, care, eliminându-le aspectul strălucitor și proprietățile care disting metalele, le transformă în cele mai pietroase mase sau mai puțin compacte și colorate. sub care sunt prezentate în mod obișnuit pe piață.

Mai des, industria, prin repetarea cu procese mai rapide a muncii lente care se desfășoară în măruntaiele pământului sau prin crearea de noi combinații, pregătește un număr considerabil de culori minerale artificiale pentru artă.

Cele mai cunoscute culori minerale sunt alb de plumb și zinc, ocre galben și roșu, cinabru, plumb roșu, verdeață, cobalt, malachit, lapis lazuli etc.

Culorile vegetale care, prin număr, pot depăși mineralele, dar atunci când sunt folosite pentru artă nu răspund acelor cerințe de soliditate care formează principala valoare a culorilor.

minerale, se extrag în mod obișnuit din plante prin fierberea sau macerarea acelor părți care le conțin, în lichide adecvate, din care prin sublimare sau precipitare materialele colorante se obțin sub formă de pulberi inconsistente care trebuie combinate cu alumină sau cu argila care le oferă corpul necesar utilizării picturale.

Substanțele vegetale colorate se extrag din rădăcină de nebunie, semințe de gură, lemn de tabără, verzino, boabe de Avignon, turmeric, stejar, nuci de fiere, șofran etc. Altele provin din prăjirea sau carbonizarea legumelor, precum bistro, funingine, negru din lăstarii de viță de vie, nuci de piersici, plută etc.

Culorile animale sunt obținute din tratamente speciale ale substanțelor conținute în unele organe sau din carbonizarea unor părți de animale. Carminul, cocenila, mov, sepia, negru de fildes si coma de cerb apartin acestei specii mai inguste.

Dintre culorile aniline, produse prin distilarea gudronului, universal cunoscute pentru intensitatea lor extraordinară de colorare, dar și pentru alterarea lor rapidă în lumină, orice mențiune descriptivă este inutilă, deoarece putem doar atribui norocului eliberarea completă a oricărei culori pentru utilizare în artă care din întâmplare a fost contaminată de ea.

*

* *

Pentru a fi utilizabile pentru artă, materialele colorante trebuie să se preteze să fie reduse la o stare moleculară uniformă care să asigure comportamentul regulat al culorii în amestecurile de pe paletă, deoarece numai în această constituție intima uniformă a substanței colorante se află lumina, care este

datorita culorii, poate actiona in mod egal asupra fiecarei piese mici.

Dar omogenitatea aspectului care, după o prelucrare adecvată, poate fi obținută dintr-un număr infinit de substanțe minerale, vegetale și animale, nu este suficientă pentru a forma o culoare potrivită nevoilor complexe ale utilizării picturale, necesitând alte proprietăți specifice, care sunt:

o intensitate maximă față de culorile care alcătuiesc lumina, adică roșu, portocaliu, galben, verde, indigo și violet;

rezistenta cat mai mare la actiunile fizice si chimice care i-ar putea altera aspectul in conditiile comune de conservare a picturilor;

inerția în fața vehiculelor necesare folosirii culorilor și în amestecurile de culoare cu culoare în infinitatea de combinații realizate de artist pe paletă.

Acestea sunt condițiile care limitează brusc numărul de substanțe împrăștiate în natură adecvate utilizării picturale; iar căutarea insistentă pentru a le perfecţiona depinde de dificultatea de a găsi aceste cerinţe reunite în culorile deja folosite în pictură.

Motivul pentru care se cere intensitatea maximă a culorilor care urmează să fie plasate pe paletă se explică prin reflectarea modului în care din culorile intense cu ajutorul albului se poate deriva o gradație infinită de nuanțe mai deschise, în timp ce din culorile deschise este imposibil să revenim la mai multe. cele intense, cu excepția cazului în care nu avea decât negru pentru a schimba tonul.

La fel de înțeles este și faptul că culorile nu ar trebui să fie supuse unor modificări bruște în actul de lucru din cauza amestecurilor necesare și adăugării de solvenți sau agenți de uscare potriviti pentru desfășurarea picturii și mai puțin decât ar trebui să se aștepte ca de la alb, roșu , culorile verzi ar trebui pentru reactii oricum prevazute si dirijabile, ca

în pictura cu email sau ceramică ar rezulta albastru, negru sau violet - inconveniente și obstacole care ar reduce arta picturii la cotele inferioare tocmai din cauza acestor neputințe de stăpânire care îl reduc pe artist la a fi sclav și nu stăpân al propriilor mijloace. aproape întotdeauna când dificultățile de depășit pentru imitarea realității sunt mai mari și se simte mai mult nevoia de materiale ascultătoare mâinii și inteligenței care trebuie să le ghideze.

Nimeni nu ar putea ignora importanţa celei de-a treia cerinţe care se impune în culori pentru ca lucrările să se menţină în perfectă integritate a raporturilor cromatice stabilite de pictor, pentru care putem evalua valoarea picturală singulară a acestora.

Dar, în comparație cu intensitatea materialelor de colorare, se poate spune că nevoile artistului sunt liniștite deoarece în culorile artificiale sau naturale disponibile el găsește varietatea și contrastele necesare artei sale; și totuși culorile înseși răspund, cu vehiculele de ajutor descoperite de experiență, să mențină dificultățile execuției picturii în sfera pură a dificultăților intrinseci ale artei - nu se poate spune că acest lucru s-a făcut încă, compatibil cu natura materialelor de colorare și efectele care s-au realizat în alte epoci ale artei, până la inalterabilitatea culorilor de la finalizarea picturii.

Indiferent de exemplele excepționale de conservare oferite de multe picturi antice, rămâne faptul că substanțele colorante sunt alterate mai mult sau mai puțin profund prin acțiunea luminii, a atmosferei și prin însuși contactul dintre culoare și culoare, adică în conditiile in care ar fi necesar s-ar dovedi mai rezistente, intrucat picturile trebuie expuse continuu la lumina, iar suprafata lor exterioara este in contact permanent cu aerul iar amestecurile de culori sunt esentiale pentru executarea picturii in sine.

Acum este prea evident că dacă tot studiul proceselor și materialelor picturale tinde să confere tuturor părților individuale ale picturii cea mai mare soliditate posibilă, în sensul că este garantată în principal siguranța suprafeței culorilor, în care valoarea artistică. este cu adevărat redus ceea ce este de interes de conservat, devine clar că modificările de tot felul ale culorilor menționate sunt punctul către care atenția și activitatea pictorului trebuie să convergă pentru a preveni sau reduce sau transporta inevitabila pagubă în viitorul mai îndepărtat.

Mijloacele de care dispune artistul pentru atingerea acestui scop sunt însă foarte puține, așa cum în general există puține mijloace care reușesc să împiedice permanent dezvoltarea forțelor naturale, așa că este bine ca pictorul să se obișnuiască să recunoască absurdul. a pretenției de a eterniza culorile – concept care s-a infiltrat în artă mult mai mult datorită cunoașterii superficiale a materialului tehnic decât datorită capacității pozitive demonstrate de a reuși. – Nici mai bine decât dintr-o oarecare examinare a naturii culorilor, a modului lor de formare și a cauzelor care fac ca durata lor să fie tranzitorie nu se poate avea o idee despre adevăratele condiții în care apare contrastul dintre timp care își exercită dreptul inevitabil. despre culori și artistul care ar vrea să-l aresteze.

Culoarea nu este o calitate inerentă a corpului. Corpurile absorb, lasă să treacă sau resping anumite raze de lumină care le lovesc și aceasta este cauza culorii cu care apar. In ceea ce priveste lumina, nu exista corpuri nici perfect opace, nici perfect transparente. Un metal poate fi redus la o foaie atât de subțire încât permite luminii să treacă prin transparență, iar sticla și apa mai limpede, cu condiția să crească în grosime, îi pot bloca calea până la stingerea completă. Acest corp absoarbe totul

raze de lumina colorate mai putin decat rosu si ni se pare rosu, altele nu absorb niciun tip de raza ci le respinge pe toate si ne apare albe.

Prin urmare, culoarea, așa cum s-a spus, nu este o proprietate a materiei, ci doar un efect al acțiunii particulare pe care fiecare corp o exercită asupra luminii. Acest efect este însă, fără îndoială,

condiționat de constituția fizică și chimică a corpurilor, întrucât culoarea se vede modificată de modificările aduse de una sau alta dintre aceste stări.

Astfel, dacă mecanic cu un șlefuitor moleculele de suprafață ale unui metal brut sunt forțate într-o direcție diferită, efectul luminos se modifică pe măsură ce culoarea galbenă a sulfului se transformă în roșu atunci când sulful se combină cu o anumită cantitate de mercur.

Substantele colorante cu o culoare mai mult sau mai putin intensa nu repeta acest aspect decat din aceasta constitutie moleculara: atat de mult incat actionand in asa fel incat sa o modifice atat cu un act mecanic precum maruntirea lor, cat si cu o combinatie de genul ca fuzionarea lor cu un alt corp, efectul imediat va fi invariabil o schimbare a culorii lor primitive.

Dependența efectului substanțelor colorante de aranjamentul lor molecular intim, adică de condiția pe care o oferă materia desfășurării legilor care guvernează lumina, este evidentă din orice punct de vedere se încearcă să pătrundă dincolo de impresia superficială că o culoare poate trezi.

Materialele colorante obtinute din starea in care se gasesc in natura, sau produse artificial, reziduuri de la fierberea plantelor care le contin sau provenite din substante de origine animala, necesita o macinare mai mult sau mai putin indelungata care sa uniformizeze fiecare cea mai mica parte.

Această operațiune oferă oportunități de a vedea confirmate

efectul diferit al luminii față de starea fizică diferită a aceluiași corp, deoarece dacă este adevărat că aranjarea moleculară în materialele colorate este cauza principală a culorii pe care acestea o manifestă, orice modificare introdusă în starea particulelor minuscule ale căror o culoare este compusă va fi întotdeauna însoțită de o schimbare semnificativă a aspectului culorii, din starea în care a fost asumată.

În mărunțire, care pleacă de obicei de la forme destul de voluminoase, asupra cărora, în exterior, multe influențe atmosferice sau gazoase sau de contact provoacă ascunderea adevăratei culori a materialului de mărunțit, primul efect al unei mărunțiri care extinde volumul aparent al materiei. , iar numărul de suprafețe care reflectă culoarea este cel al unei intensități de colorare care ar părea să crească pe măsură ce triturarea continuă.

Dar, în general, se întâmplă opusul, așa cum demonstrează plumbul roșu și cinabru care trec de la roșu intens la galben, acetatul de cupru și malachitul progresează din ce în ce mai mult spre verde deschis, odată cu împărțirea numărului de părți de culoare prin acțiunea mecanică a râșniței.

Și ținând fix spectrul luminii solare ca tip de comparație, vedem că intensitatea materialelor colorate care sunt triturate se întorc de la extremele culorilor spectrului spre centru - adică violetele merg spre indigo, albastru și verde. - rosiile sunt portocalii si galbenele sunt cu lumina alba reflectata crescuta.

În materialele vitroase, oricât de intens colorate, efectul triturarii este de natură să le reducă la pulbere albă.

Aceasta depinde de forma prismatică a fiecăreia dintre cele mai mici părți sparte ale sticlei, în care forme există întotdeauna o față plasată într-o astfel de direcție încât să reflecte

lumina alba a soarelui sau a luminii cu care se observa; iar celelalte sunt dispuse astfel încât să împiedice, datorită reflexiilor și refracțiilor multiple ale luminii, să pătrundă prin grosimea fiecărei molecule pentru a pătrunde în straturile secundare și mai puțin accesibile ale masei de culoare. În împrejurări opuse, însă, există gradări de nuanță mai intense ale substanțelor colorante, până la negru care reprezintă absorbția aproape completă a întregii lumini incidente asupra unui corp material.

Din aceste observații putem deduce principiul general că dacă substanța colorantă care se triturează nu este foarte divizibilă și de natură absorbantă sau pământoasă, intensitatea ei colorantă va crește odată cu triturarea, în timp ce dacă materia colorantă este foarte divizibilă, transparentă, se rupe prismatică. ^ triturarea va împinge culoarea la o intensitate luminoasă din ce în ce mai mare, deoarece creșterea fațetelor particulelor minuscule ale culorii va crește razele de lumină albă reflectată.

La aplicarea culorilor pe tablou, creșterea straturilor de aceeași culoare menține acest principiu neschimbat. Albul cu toate culorile care au corp, fiind suprapuse, cresc in intensitate luminoasa, impiedicand accesul luminii in straturile profunde; culorile intense în straturi de grosime mai mare se transformă în negru, deoarece sapă, ca să spunem așa, abisuri din ce în ce mai adânci pentru lumina care nu mai poate scăpa din ele.

Odată ce culorile au fost reduse la starea maximă de divizibilitate care poate fi obținută prin șlefuire atentă, astfel încât amestecarea lor cu solvenții specifici fiecărui proces de vopsire să fie mai ușoară și mai regulată, o nouă schimbare a aspectului este adusă prin trecerea de la starea de pulbere la cea a amestecului sau a soluției lichide în conglutinant adăugat la acestea, care servește la menținerea culorii agregate în sine

ESTE?

și faceți-l să adere la suprafețele adecvate pentru fiecare proces de vopsire.

Lichidele de dizolvare a culorii, toate având o substanță lipicioasă, transparentă, care rămâne în stare de transparență chiar și atunci când lichidul s-a uscat, duc la creșterea intensității culorii ca și cum ar fi umezită în proporții diferite, adică de la imersarea completă într-un lichid, până la starea umedă sau complet uscată.

Acest nou efect este încă dependent de noua relație care există între lumină și starea moleculară a culorii umede care nu este și nu mai poate fi cea a stării uscate, deoarece un corp nou și diferit a fost introdus între moleculă după moleculă. a substanței colorante, care are propriul mod particular de a se comporta în raport cu lumina și se comportă în mod natural proporțional cu cantitatea în care există, nefiind necesară nicio demonstrație pentru a convinge că efectul unui corp lichid sau transparent între moleculele de culoare este nu întotdeauna aceeași, iar cantitatea de lumină albă reflectată va depinde de cantitatea și calitatea lichidului transparent sau, ceea ce rămâne același, de compactitatea moleculară mai mare sau mai mică a culorii: deoarece oferă într-adevăr continuu și nu întotdeauna dorit. dovezi nu numai din substanțele colorante vegetale care, fiind toate fixate pe alumină sau argilă, materiale foarte poroase, suferă o mare alterare prin adăugarea de lichide, ci și culorile minerale care se dovedesc a fi influențate variabil de solvenți astfel încât unele sunt modificate puțin. iar altele devin aproape negre.

Diferențele caracteristice ale diferitelor procedee de pictură, cele mai importante din punct de vedere artistic, pentru utilizarea aspectului exterior al substanțelor colorante pe care artistul le plasează pe paletă pentru a imita efectele vieții, sunt

determinate de toate aceste moduri de comportare a luminii conform aranjamentului molecular al corpurilor.

În pictura în ulei în care glutenul uleios menține toată culoarea scufundată și lumina difuză este mică, există creșterea maximă a intensității colorării care poate fi asigurată culorilor prin intermediul lichidelor transparente, care, la uscare, sunt susceptibile de a menține starea aparentă umedă a culorilor și puterea maximă de aderență cu suprafața de sprijin. Pastelul reprezintă opusul proprietăților culorilor în procesul de ulei, dominând difuzia mai mare a luminii albe, în timp ce fresca, tempera și acuarela sunt starea intermediară.

*

* «

Este clar din aceste premise că, menținând neschimbată lumina sub care o substanță colorantă este văzută și condițiile moleculare pentru care aceeași substanță colorantă se prezintă cu o anumită culoare neschimbată, această culoare va rămâne aceeași pe termen nelimitat, deoarece este, de asemenea, clar că dacă, menținând aceeași lumină de observație, se produce o modificare a culorii substanței examinate,

modificarea trebuie în mod necesar atribuită unei modificări care a survenit în starea fizică sau chimică a substanței în sine, atât din cauze dependente de specificul calități ale materiei care pentru influențele externe a căror entitate - precum cea a modificării moleculare care a avut loc - pot fi trecute cu vederea; dar principiul este prea evident pentru a suferi excepție de la această reflecție, mai ales atunci când cineva are o idee despre fenomenele luminoase și limitele în care acestea pot apărea.

Substanța colorantă inalterabilă nu poate fi așadar decât aceea care este lipsită de condiții care o pun la cheremul agenților externi care îi pot modifica agregatul molecular, sau va fi aceea situată în așa fel încât să

să fie îndepărtat de orice element exterior - altul decât lumina de care depinde culoarea pe care o afectează - de aceea se pune spontan întrebarea: este un agregat molecular capabil să scape de influențele luminii, căldurii, aerului și afinităților posibile în natură? transformare perpetuă? — sau, ceea ce am văzut ar duce la același rezultat, este posibil să îndepărtați orice corp de lumină, de căldură, de aer, de influențele afinității cu corpurile înconjurătoare chiar în mijlocul expansiunii tuturor acestor forțe. cum este o condiție compatibilă cu utilizarea substanțelor colorante și pictura?

Numai încercând să pătrundem în cele mai simple elemente care constituie corpurile, este posibil să întrezărim complexitatea efectelor masei lor.

Majoritatea culorilor recunoscute ca având cerințele despre care s-a spus că sunt indispensabile pentru vopsire aparțin substanțelor minerale. Acest lucru ne permite să aproximăm această simplitate a formelor de examinat, deoarece în minerale, dintre care foarte puține le-am sărat din care culorile nu sunt retrase, forma care le individualizează este cristalul, chiar și atunci când apar ochiului doar ca informe. mase îndepărtate extern, și întotdeauna pentru noi, de orice ordine moleculară aparentă.

Cristalul cu caractere proeminente, cu forme geometrice foarte distincte precum cele de cuarț, pirita etc., depinde de circumstanțele externe care au favorizat formarea lui, de aceea, mai frecvent există agregate cristaline atât de minuscule încât este nevoie de un microscop pentru a le vedea; dar din moment ce caracteristicile optice depind de compoziția fizică și chimică a cristalului și nici acestea nu par să fie diferite în funcție de dimensiunea cristalelor, astfel încât prin utilizarea unui mijloc de mărire se va înlătura dificultatea examinării.

Acum este evident că dacă, p. de exemplu. de cinabru, putem vedea

da

văzând poliedrele hexagonale care o formează fizic, mărite la microscop, transparente ca rubinele splendide în succesiunea lor regulată, neschimbată, cu aceleași fațete, aceeași transparență și intensitate a culorii produse de repetarea aceluiași joc de reflexii, refracții sau absorbția luminii , așa cum vom putea vedea în întâlnirea prismelor mari prin experimentarea într-un laborator de fizică, ideea efectelor individuale ale acestor unități de masă de cinabru precum și a efectului general, neapărat uniform și foarte regulat, ne va apărea cu acea claritate și precizie maximă care nu s-ar putea niciodată să ia în considerare de la sine nici cantitatea de cinabru adunată într-un recipient sau răspândită la suprafață pe orice plan.

Dar acest mic cristal este deja în sine o unire a unor părți și mai mici al căror mod de lipire, pe lângă reglarea formei sale speciale, influențând cursul luminii, determină culoarea sa particulară, în primul rând datorită materiei care îl compune, pentru aerul și apa care se interpun în spațiile moleculare, de unde nu numai toate culorile care pot lua în funcție de acestea, ci ceea ce este important de remarcat și este cel mai ușor de înțeles, structura subțire a acestor corpuri minuscule, mecanismul delicat de unire întreținut de însăși micimea părților, de forța de afinitate redusă la puterea minimă, dovada în sfârșit a modului în care cea mai mică scădere a acelei ape, a acelui aer, din care se precizează o culoare, fixată. atâta timp cât durează aceste împrejurări, trebuie să aibă ca rezultat o schimbare și chiar o dispariție din cauza celor mai mici cauze care intervin pentru a altera modul în care se răspândește lumina, așa cum vedem în grosimea subțire a unui balon de săpun care se desfășoară, devine treptat mai subțire, toate cele mai fantastice irizații pe care le poate concepe imaginația.

Este acolo în acest cadru infinitezimal de mic

de molecule și spații, în această lume în particularitățile sale cele mai minuscule încă inaccesibile mijloacelor de investigare de astăzi, dar în relațiile cu legile care guvernează fenomenele optice destul de studiate, cel puțin în acele cazuri care pot fi reproduse artificial la o scară mai mare. , care decide asupra aspectului acelor mase pietroase uneori cu o duritate de granit care nu i-ar putea sugera cercetatorului nimic redusa la masurarea rezistentei lor la multiplele actiuni ale timpului prin lovirea degetelor sau lovindu-le cu un ciocan.

Cauzele alterării apărute în substanțele colorante nu sunt toate rapide și nici nu determină toate o modificare fizică sau chimică ușor de urmărit și pentru care se poate demonstra exact procesul de apariție.

Nu există un subiect mai controversat decât relația dintre caracteristicile de formă ale unei substanțe și compoziția sa chimică, deoarece contrar teoriei acceptate până la începutul secolului trecut, conform căreia fiecare substanță definită chimic putea avea doar o anumită formă și, prin urmare, caractere optice distincte, este acum dovedit că compuși diferiți pot avea aceeași formă și, prin urmare, caracteristici fizice similare, dar emană culori diferite, așa cum demonstrează de fapt sulfura de mercur sau cinabru care este roșu, în

timp ce mineralul etiopian (care este aceeași sulfură). de mercur) este negru, la fel și o cantitate de săruri de cobalt, care poate fi roșie sau albastră, săruri de crom și cadmiu, uneori galbene, alteori portocalii și chiar roșii, atâta timp cât sunt aduse la o temperatură diferită pentru acestea. să apară varietate de culori. Ceea ce înseamnă că, în ciuda acestei aparente asemănări externe de formă și compoziție, există totuși o mare diferență în spațiile intermoleculare, în unghiuri, în parametrii și în înclinațiile marginilor cristalelor, în cantitatea de aer sau apă de cristalizare.

şi în diferenţa chimică atomică care explică schimbarea survenită chiar şi pentru o simplă creştere a temperaturii, întrucât caloricul menţine corpurile într-o variabilitate continuă a formei, oricât de imperceptibile ar fi ele privirii noastre. Acțiuni care mai trebuie spuse pentru razele calorice întunecate emise de soare care se dezvăluie în spectru cu o progresie sensibilă dincolo de roșu unde Rocchio nu mai distinge nimic.

Pe langa calorica care are atata importanta in determinarea in corpuri a gradului de culoare sub care sunt vazuti, este in acelasi timp si unul dintre mijloacele de stabilizare a substantelor colorante, demonstrand din experienta ca culorile artificiale produse de industria cele mai solide sunt cele care au suferit temperaturi mai ridicate, lumina are o actiune chimica despre care aproape s-ar putea spune ca are predilectie pentru substantele colorante, daca nu ar fi de fapt o iluzie, deoarece lumina nu actioneaza deloc asupra culorilor ci asupra condițiilor moleculare ale corpurilor din care provine efectul, așa cum sa spus deja despre diferitele culori.

Procesele de fotografie, atât de cunoscute astăzi, explică modul în care acțiunea luminii operează de fapt asupra constituției chimice a corpurilor, adică modificând agregatul molecular care în consecință importă o altă orientare a mișcării ondulatorii și vibrațiilor luminii. În bromura de argint a stratului de colodion expus la lumină, descompunerea care se produce nu este deloc diferită de cea produsă în soluția diluată de sulfat feros sau acid pirogalic sau hidrochinonă cu care se continuă procesul început în camera întunecată. nici altfel decât o reducere diferită, dar totuși materială, este aceea prin care părțile verzi ale plantelor sub razele de lumină îndepărtează carbonul din atmosferă pentru a restabili oxigenul liber.

Nici această acţiune nu este tipică doar razelor de lumină vizibilă, întrucât există, asemenea razelor calorifice întunecate, alte raze pe lângă violetul extrem al spectrului, razele chimice ultraviolete, capabile să producă fenomene chimice foarte semnificative; Trebuie remarcat faptul că pot emana din corpuri care sunt și întunecate, adică sunt departe de a sugera ideea vreunei influențe asupra corpurilor înconjurătoare.

O alta cauza de alterare usoara a culorilor este, fara indoiala, cea cauzata de divizibilitatea extrema rezultata din macinarea si dizolvarea in vehicule lichide, care prin distrugerea compactitatii initiale plaseaza si acele parti din moleculele substantei la cheremul agentilor de descompunere sau de albire. care ar fi fost apărat datorită coeziunii naturale. Iar măsura în care ajunge divizibilitatea anumitor substanțe colorante ne poate fi indicată de volumul enorm de apă care poate fi vopsit cu câteva grame de carmin sau albastru prusac și, prin urmare, suprafața albă, care ar putea fi colorată cu o astfel de cantitatea de lichid și gradul de subțire a unui strat asemănător și este cert că, dacă carminul este o culoare foarte sensibilă la lumină, această sensibilitate va fi crescută la infinit de subțirea suprafeței expuse la razele de zi, deoarece pe lângă exterior rație dirijată, datorită transparenței culorii va contribui și lumina reflectată de fundalul pe care se sprijină culoarea în sine.

Odată ce substanța colorantă a fost descompusă prin introducerea de gluten, dacă culoarea este sensibilă la acțiunea atmosferică este evident și că pe lângă influența aerului asupra suprafeței exterioare a tabloului va mai exista și cea a aerului. introdus între particulă după particulă a colorantului prin intermediul glutenului însuși, deci prin calcularea rezistenței unei substanțe colorante atât împotriva luminii, cât și a aerului și a contactelor rezultate din amestecuri, va fi una dintre cele mai frecvente circumstanțe în care culoarea este

redus de lucrările picturale la condiții slabe de volum mai degrabă decât la straturi considerabile, pictorul folosește rar culorile pe măsură ce le plasează pe paletă.

Nu ne-am putea opri niciodată să dăm exemple ale modului de acționare în afinitățile și repulsiile care sunt generate de contactul corpurilor, rezultând descompoziții și combinații noi, care sunt foarte numeroase chiar și printre substanțele colorante pentru amestecurile induse de căutarea gradațiilor. .

Plumbul alb, care este un carbonat de plumb, pierde acidul carbonic în contact cu aerul care este înlocuit cu oxigen, transformându-se astfel în oxid de plumb care este galben: cu vaporii sulfurați se înnegrește, pe măsură ce se înnegrește la contactul cu toate acele culori care conțin. derivați ai sulfului.

Formulele: iodură de plumb, cromat de plumb, arsenat de plumb, nioxid și dioxid de plumb, subsulfat de plumb și altele asemenea, care corespund culorilor cunoscute în mod obișnuit ca galben citrin sau culoare lămâie, galben crom, massicotto, plumb, orpiment, mine ran- ciate. , roșul lui Saturn, galbenul mineral, galbenul pai, înnegrește materialele pure și înnegrește sau verzuiesc culorile de orice fel cu care sunt amestecate.

Mercurul oferă doar combinații cu adevărat solide cu sulful, precum cinabru și vermilion, dar chiar și acestea sunt subordonate albului cu care se amestecă.

Astfel, combinațiile de cianuri de cupru, arsen și fier, care se modifică în lumină și în compușii altor oxizi metalici, nu fac decât să producă o anumită înnegrire și probabilitatea de dispariție, așa cum se întâmplă în mod egal pentru realgar, stacojiu, albastru munte, albastru ceresc, Berlin sau albastru prusac, albastru mineral, albastru Antwerp.

În verdețuri, dincolo de verdigris și cinabru, există o

cantitate mare de derivatii din albastru prusac, amestecate cu galbeni de plumb, frumoase la vedere, dar extrem de perfide, dupa cum indica calitatea componentelor.

Substantele vegetale din care se obtin culorile cunoscute sub numele de lacuri sunt si mai supuse unor modificari profunde si iremediabile, deoarece actiunea de albire a luminii merge pana la a sterge urmele acesteia din tablouri. Doar lacul Robbia sau Garance face excepție, arătându-se foarte rezistent la amestecare cu lac, dar acest lucru nu se poate spune despre culorile extrase din lemnul Fernambuco sau brazilian, din lemn de santal roșu, din flori de șofrăn sau șofran, din verzino, din Avignon. cereale, gură, indigo, oricello, turnesol și multe altele care au dispărut mai mult sau mai puțin din uz pictural din cauza stabilității lor incerte în aplicațiile la picturi, atât datorită efectului luminii și emanațiilor gazoase, cât și al amestecurilor cu substanțe minerale.

Să examinăm acum dacă este posibil să se mențină în jurul unui tablou acele condiții de conținut caloric, puritate atmosferică și protecție împotriva luminii care ar fi mijloacele potrivite pentru păstrarea substanțelor colorante așezate pe tablou în starea în care au apărut din pictural. muncă.

Cu lacurile, experiența a arătat că în anumite privințe se remediază sau cel puțin se prelungește o anumită izolație favorabilă conservării picturii, deoarece fiind impermeabile se oprește evaporarea apei din compușii hidratați, în timp ce aceștia se protejează și de acțiune. chimia atmosferei și fiind un mediu de propagare mai lent decât lumina, aceasta din urmă, în loc să pătrundă în vopsea, este puternic reflectată de aceasta. Dar cu siguranță vopseaua nu poate împiedica revenirea sau tendința de revenire a stării moleculare a culorilor care a fost cauzată de temperaturile ridicate. Pe albastru cobalt, de exemplu, care

devine palidă în timp, și nu datorează acest efect nici luminii, nici atmosferei, ci refacerii unei stări moleculare datorită temperaturii suferite în fabricație, deoarece s-a demonstrat că culoarea poate fi redată la albastru cobalt pal prin incalzirea mai puternica a acestuia, stratul de lac nu este deloc de folos, neavand alta actiune asupra culorilor decat o aparare pur exterioara precum ar putea fi reprezentata de un pahar asezat peste tablou.

Pe de altă parte, în culorile care au nevoie să se hidrateze continuu, precum cinabru pentru care s-a demonstrat și că sub acțiunea apei își recapătă parțial culoarea, vopseaua cu impermeabilitatea ei împiedică cinabrul să poată profita de umiditatea atmosferică , iar aici vopseaua este utilă pe o parte, impotentă pe alta și în acest caz devine dăunătoare.

Proprietățile vopselelor, de delimitat în timp ce cauzele de alterare a culorilor sunt multiple, astfel de foarte multe ori devin dăunătoare în grade diferite asupra aceluiași tablou, mai ales pentru toate culorile care au tendință de îngălbenire din cauza îngălbenirii notabile pe care o suferă ele însele. de-a lungul timpului, și dacă totuși sunt fără îndoială utile în parte, ele nu sunt aplicabile tuturor proceselor de vopsire, într-adevăr comoditatea lor se limitează la pictura în ulei, astfel încât în general se poate spune că mijloacele de a forma acea suspensie de forțe în jurul lipsesc picturile care au în afinitate calorică, luminoasă, atmosferică, chimică, cei mai influenți reprezentanți asupra naturii substanțelor colorante; prin urmare, tânjita inalterabilitate și, mai rău, perpetuitatea culorilor, este într-adevăr redusă la nimic altceva decât la calitățile intrinseci ale materialelor colorante în sine, calități despre care s-a spus suficient în ce măsură pot avea loc și în ce măsură slăbirea la acestea sunt provocate de utilizarea picturală.

♦ ♦ *

Teoria celor trei culori fundamentale, adică presupunerea că toate culorile posibile derivă din doar trei culori, deci numite fundamentale, ar fi diminuat, încă de la apariția ei, modificările inseparabile de utilizarea unui număr mare de substanțe colorante, nici de artiștilor laterali teoretici le-ar fi păsat mult mai mult de roșul, galbenul și albastrul lui Brewster decât de roșul, verdele și violetul lui Young, dacă practic dintr-una sau alta dintre aceste triple de culori ar fi putut să se producă pe paletă toate combinațiile care pentru acestea. fricile, desigur sub formă de senzații, ar trebui să apară în ochiul nostru.

Trio-ul de roșu, verde și violet care în ipoteza dominantă a lui Young azi pentru a explica fenomenul vederii are avantajul, totuși folosit în practică cu culori materiale adaptabile paletei pictorului, chiar și cu adaosul de alb și negru, nu ar putea în nicio modalitate de a forma galben; iar majoritatea amestecurilor de astfel de culori ar produce doar un număr interminabil de gri reci cu aplicație limitată.

Dimpotrivă, roșu, galben și albastru, cu ajutorul albului și al negrului, ar fi suficiente pentru un număr mare de combinații de culori dacă nu ar exista obstacolul naturii materiale a roșiilor, galbenilor și albașturilor disponibile care le face să utilizeze conform metodelor specifice diferitelor procedee de vopsire este impracticabil.

Lăsând deoparte teoria conform căreia s-ar face o schimbare în orice caz cu adăugarea de alb-negru și dat fiind faptul că materialele

colorante se comportă într-un mod foarte diferit de luminile reale, mai ales atunci când sunt folosite sub formă de amestecuri și glazuri, astfel încât fără fuziune pe paleta de roșu, portocaliu, galben,

verdele, albastrul și violetul ar putea forma albul care apare din unirea razelor corespunzătoare de lumină adevărată, întrucât din complementele paletei se obțin doar gri sau negru, în timp ce adevăratele complementare produc lumină albă, vor fi suficiente câteva exemple practice. pentru a convinge de inexistența dintre culorile cunoscute ale unui galben, un roșu și un albastru cu cerințele care s-au dovedit necesare.

Pentru a începe orice experiment, va fi mai întâi necesar să specificați ce galben, care roșu și care albastru ar trebui să primească preferință, rezultând efecte foarte diferite de la diferite materiale de același tip de culoare.

În plus, aceste trei culori care urmează să fie alese trebuie să fie intense la gradul maxim, fiecare în culoarea sa, pentru a răspunde tuturor cazurilor posibile și, de asemenea, trebuie să fie stabile indiferent dacă sunt utilizate singure sau amestecate cu toate celelalte. Și mai mult... dar e inutil să continui. Există deja în mister ceva de oprit brusc.

În experimentele lor, teoreticienii au folosit guma-gutta pentru galben, care nu poate fi folosit decât în acuarelă, deoarece corpul său este portocaliu și, prin urmare, este exclus. Celelalte lacuri galbene, pentru că sunt galbene intense și potrivite pentru sarcina de a suplini toate cazurile posibile de pe paletă, nu s-ar ști unde să găsească altele în afara lacurilor, dacă nu sunt mai proaste decât guma-gutta pe care o au. tineti-le la curent in disparitia in lumina, in a nu avea suficient corp pentru amestecuri cu culori compacte, in a necesita o cantitate mare de lacuri si uscatoare pentru a fi protejate cumva, de ceva timp, de decolorarea produsa de lumina.

Dacă nu ești convins că toate aceste dificultăți ale galbenului sunt suficiente pentru a renunța la ideea celor trei culori fundamentale, încearcă roșul.

Întrucât este întotdeauna necesar, în fiecare dintre cele trei culori fundamentale, să se includă posibilitatea reprezentării unui galben foarte intens, roșu sau albastru, va trebui să se mai aleagă un lac pentru roșu: lacul Robbia sau Garance, deoarece cu vermilion sau cinabru. nu va fi posibil niciodată, cu adaosul de albastru, să ajungă, acolo unde este necesar, la intensitatea și puritatea lacului Robbia și ferește-te să te gândești să contopești roșul și albastrul cu orice galben ales ca culoare fundamentală, care ar forma doar negru. .

În plus, lacul Robbia nu este o culoare foarte solidă decât dacă este utilizat în glazură, altfel se înnegrește atât cu alb de plumb, cât și

cu alb de zinc și nu se usucă fără o cantitate mare de lac sau agent de uscare. Dar sa fie si aceasta culoarea adoptata pentru rosu, si este necesar, de exemplu, sa se obtina un rosu mai deschis, dar mai intens asemanator cinabrului rosu. Amestecând mult lac de nebun cu singurul galben disponibil pe paletă și puțin alb, poate că după multe amestecuri vei reuși să pui cap la cap o lovitură de pensulă asemănătoare cu cel mai bun cinabru din China sau filatura, dar cu o lichiditate extremă. pentru că necesită multă vopsea, așa că dacă întâmplător spațiul de umplut cu această culoare ar fi oarecum extins, ar trebui să se renunțe la el pentru că extinderea ar scoate la iveală impotența mediului neexistând până acum o culoare care să poată înlocui cinabru, cu excepția efectului de contrast care ar fi să scadă tonul care înconjoară un roșu insuficient sau Înconjurarea lui cu verde - ceea ce în mod evident schimbă subiectul - și dezvăluie defectul unei teorii care ar sacrifica de fiecare dată dacă un obstacol asemănător celui tocmai mentionata pentru un rosu se naste, intreaga intonatie a tabloului datorita preconceptiei de a nu aseza pe paleta o culoare care exista deja si raspunde in totalitate scopului cautat, in timp ce nimic altceva nu se cere artei in di-

«

doar că culorile răspund la imitarea realității și că sunt durabile în măsura în care artistul este în puterea de a realiza.

Efortul de a obține din doar trei culori ceea ce este avantajos pentru conservarea lucrărilor și economisește timp artistului se realizează mai bine printr-o paletă bazată pe proprietățile reale ale substanțelor colorante, rămâne doar un acrobat tehnic pe partea de pricepere, în timp ce din cel mai important al viitorului lucrărilor se arată un risc voluntar care, mai exact, trebuie să spunem un anumit pericol la care este expusă pictura, lipsind până acum absolut un galben, un roșu și un albastru care răspund nevoilor multiple ale picturii atunci când sunt luate în considerare diferitele procese de vopsire și durata picturii în sine.

Orice cercetare, așadar, care urmărește să înlocuiască o culoare mai puțin solidă cu alta mai durabilă, nu ar putea fi neglijată și neacceptată de artist fără vina și prejudiciul său. Însă rezultatul cercetării nu corespunde întotdeauna așteptării, astfel că între cantitatea mare de culori deja cunoscută și producția artificială în creștere, nedumerirea în alegere și îndoiala în a încredința viitorul operei proprii culorilor devin indispensabile. calitățile artistului de astăzi.

De la Cennini, originea artificială a anumitor culori a făcut obiectul unui avertisment special, neștiind atunci că în sânul naturii aceștia operau cu tot atâtea complicații și motive de suspiciune, pentru comoditatea culorilor pentru artă, ca în creuzetul chimistului; dar există un abis între rezultatul unui proces chimic defectuos și cel al fraudei care nu se uită la mijloacele pure de a obține un câștig ilicit, de unde o teamă rezonabilă că același progres care a beneficiat

culorile nu au desăvârșit nici măcar modalitățile de a le adultera și pictorului modern i se impune o prudență de care nu există nicio urmă în vechile tratate de pictură.

Proprietățile foarte diferite, în ceea ce privește acțiunile vremii, ale acelorași culori autentice, le-au făcut subiectul multor experimente care sunt rareori trecute cu vederea de către autorii moderni care ating substanțele colorante - un indiciu al unor distincții foarte lungi de culori, separându-le în categorii speciale după gradul de rezistenţă oferit luminii şi aerului, fără totuşi a se putea vedea o concordanţă de opinii că din momentul în care se practică experimente similare şi se oferă asemenea distincţii, ar fi rezonabil să se aştepte.

În categoria mai restrânsă a culorilor solide pentru frescă și având în vedere condițiile excepționale pe care se poate baza adevărata și îndelungată experiență în această metodă de pictură, este admisibil ca cineva să poată fi sfătuit de autori care în mod notoriu nu au profesat această metodă de pictură, cinabru. , vermilion, plumb roșu, lacuri Robbia, indigo, bistre, sepia și pământ Cassel, dar pentru cantitatea mare de toate celelalte culori cunoscute și pentru care este suficient ca testul să răspândească o cantitate oricare pe orice material, lăsând timp să operați pentru a proceda apoi la o simplă comparație cu aceleași culori aplicate recent, pentru a explica astfel de rezultate, nu numai diferite, dar adesea opuse, precum cele de a vedea aceeași culoare declarată foarte solidă ca o altă proclamație a celor mai urâte, este necesar a crede că, dacă nu există o neînțelegere grosolană, contradicția nu poate fi explicată decât prin admiterea unor experimente efectuate, mai degrabă, cu culori cu același nume, dar de fapt, din substanțe diferite.

Despre posibilitatea unor astfel de schimburi care să însemne deteriorarea anticipată sau ruinarea prematură a tabloului, este corect ca pictorul să fie avertizat astfel încât în formarea și stabilirea

propria paletă este ghidată nu atât de promisiunile pe care numele unei culori ne poate face să le concepem, cât de proprietățile care pot fi constatate în culoarea însăși.

Practica care se generalizează în comerțul de a urmări denumirea culorilor cu compoziția lor chimică este încă la un pas de acest scop, întrucât nu corespunde mijloacelor de verificare practic la îndemâna artiștilor, lăsând astfel problema. la alegere nerezolvat.sigur, mai ales atunci când culorile sunt amestecate cu solvenții lor ca în produsele comerciale gata de utilizare.

Cand sunt pregatite culorile acestea contin ulei, ceara, rasini, gume, glicerina, dextrina, miere, in functie daca sunt folosite pentru pictura in ulei, tempera, acuarela sau pastel. Toate lacurile, pe lângă materia colorantă și solvenții și glutenii, sunt complicate de substanța pe care sunt fixate culorile respective, și la fel se

întâmplă și cu creioanele colorate deși aproape în stare pulverulentă. Multe ingrediente străine de culoarea pură fac reactivii potriviți pentru descoperirea constituției sale intime inutili și este deja nevoie de un chimist pentru a readuce un tub de câteva grame la starea sa de pulbere uscată, deși se spune că anumite culori nu pot fi niciodată readuse la original. stare.puritate, odata amestecat cu uleiul si rasini.

Apoi, analizând materialele colorante, ar fi necesar să se constate calitatea fiecărui ingredient dizolvat în ele, deoarece chiar și acestea, după cum se va vedea, pot fi afectate de falsificare și deteriorarea consecventă. Astfel, semnele de culoare valorează cât valorează și nici această stare de fapt nu se va termina atâta timp cât controlul este defect.

Un temperament practic, care între timp poate servi la reducerea șanselor de a alege culori proaste, este cu siguranță limitarea numărului pentru paletă la ceea ce este strict necesar.

SUBSTANȚE DE COLORARE

I73

Toată varietatea infinită de nuanțe pe care o prezintă natura nu sunt altceva decât modificări ale celor șapte culori care alcătuiesc lumina și fiecare gradație de culoare, oricât de imperceptibilă, trebuie să se bazeze în principal pe una dintre cele șapte culori menționate, altele decât acestea, pentru ochiul nostru. , existând doar alb și negru cu gradări intermediare de gri.

În mod logic, paleta trebuie să ofere posibilitatea abordării imitației celor șapte culori spectrale pure și după ce a demonstrat efortul zadarnic de a ajunge la ea din așa-numitele trei culori fundamentale, va fi necesar ca pe paletă să apară, cu roșu, portocaliu. , galben, verde, albastru și violet, chiar și alb și negru. Dar pentru că chiar și aceste culori din cele corespunzătoare oferite de substanțele colorante nu răspund în amestecuri la nuanțe din care s-ar aprecia după ochi că rezultă, ele vor trebui întărite cu ajutorul unei alte culori similare, care este întotdeauna mai mult. intensă și apropiată de cele șapte culori simple ale luminii, restul nu poate fi decât o grevare sau un duplicat inutil a ceea ce pictorul poate obține cu propriile amestecuri.

Asemenea culori, atunci când datorită compoziției lor fizice și chimice ar putea fi utilizate în mod profitabil în toate diferitele procese de pictură, ar putea fi bine definite drept culorile principale ale picturii și, dacă nu toate cerințele cerute de o idee de perfecțiune artistică. , dar cele compatibile cu cele mai cunoscute proprietăți ale substanțelor colorante sunt constatate pentru albi, în alb de plumb și zinc, pentru galbeni și roșii dintre ocrele naturale susținute pentru cele mai intense gradații de gălbui de Napoli, galbenul de cadmiu, cinabru. și lacul nebun, pentru verde și albastru, între pământ verde, verde cobalt, verde smarald, ultramarin și albastru cobalt și, în sfârșit, pentru violete și negru, între violet de fier, violet mineral și niște negre fără bitum, deci dintre toate aceste culori nu poate fi decât util

o notă descriptivă suficientă pentru a evidenția caracteristicile cele mai remarcabile și modalitatea de obținere a acestora, observându-se întotdeauna că, având limitat, pe cât posibil, numărul de culori de preferat, și diseminate noțiunile privind caracteristicile care sunt cele mai valoroase în deosebirea lor și odată ce pregătirea sau fabricarea lor a fost explicată în cele mai simple moduri, nu va fi ușor să le găsiți corespunzătoare calităților pe care numele lor le desemnează și nu mai puțin iluzorie este speranța că artistul ar putea înlocui industria.

Pe de altă parte, a fost această imposibilitate de a asigura personal totul, o condiție comună tuturor erelor de artă și tuturor operei umane, și nici nu se putea deriva în mod rezonabil pentru utilizarea artei principiul că artistul, neputând face totul însuși renunță și la ceea ce este capabil să obțină.

Mai mult, vrem să permitem și disprețul de a se ocupa de orice abilitate manuală, în afară de munca pensulei, și într-adevăr ideea necesității unei întoarceri la vechile ateliere ale vechilor meșteri și pregătirea îndelungată în diversele artele care l-au constituit este de considerat eronat.modul in care s-au format criteriile tehnice ale artistilor, foarte mare in cele mai fericite vremuri ale artei deoarece, parasind domeniul mai restrans al picturii, a intrat in contact cu materialul tehnic de aproape. toate artele și industriile asemănătoare cu arta acelor vremuri. Dar asta nu înseamnă că artistul a practicat toate profesiile! Și-a extins doar cunoștințele și de aceea știința poate înlocui mult mai bine un stagiu care în orice caz a avut întotdeauna ca bază o noțiune empirică a materialelor folosite sau văzute folosite.

CAPITOLUL IX

Principalele culori ale picturii.

Alb de plumb (plumb alb, cerusa, alb argintiu, carbonat de plumb) - Se obtine prin reacția acidului carbonic pe o sare bazică de plumb. Pliniu descrie în felul acesta cel mai vechi proces de fabricație: «Fabricile de plumb încă ne dau psimithium, adică plumb alb. E grozav în Rodos. Fă-le cu bucăți foarte fine de plumb, punând peste ele un borcan cu oțet foarte tare; deci picura. Ceea ce cade in otet se usuca, se macina si se cerne si se amesteca din nou cu otetul si se imparte in paste, iar vara se usuca la soare. Puteți face acest lucru și punând plumbul în borcanele cu oțet și sigilându-l bine.Țineți-l acolo timp de zece zile, apoi radeți acea parte care aproape arată ca mucegai și apoi aruncați plumbul înapoi în oțet, făcându-l să dispară. . Ceea ce este ras se zdrobește, se decojește și se fierbe și se amestecă cu o crenguță până devine roșie și asemănătoare cu Sandaracca. Apoi este spălat cu apă proaspătă, astfel încât să fie eliberat de orice pată și, în mod similar, apoi este uscat și eliminat.

creioane. Aceasta este mai ușoară decât toate celelalte, cu excepția celei cu care femeile se fac albe. Dar este la fel de mortal să bei ca spuma de argint. Dacă plumbul alb este apoi gătit, devine roșu" (i).

Așa-numitul proces olandez, unul dintre cele mai vechi, nu diferă foarte mult de cel menționat de Pliniu. Foi de plumb învelite în spirală și susținute de un corbel sunt așezate în interiorul unor vase de pământ vopsit care conțin o anumită cantitate de oțet. Ghivecele aşezate unul lângă altul se aşează pe un strat de îngrăşământ şi apoi se acoperă cu scânduri de lemn, se adaugă un nou strat de îngrăşământ şi ghivece şi tot aşa până se umplu gropi mari şi se fac grămezi înalţi de patru sau patru.cinci metri că nu vă mai atingeți timp de aproximativ o lună.

Curând temperatura crește din cauza combinațiilor chimice care au loc. Oțetul lucrează asupra plumbului transformându-l în acetat de plumb, pe care acidul carbonic eliberat de îngrășământ îl transformă în carbonat de plumb. Astfel lamele sunt acoperite cu solzi albi tari care se scapă prin bătaie, iar solzii adunați și măcinați cu apă formează cerusa sau plumbul alb comun.

În procesul francez, numit Clichy, plumbul alb este preparat folosind acetat de plumb neutru. La aceasta se adaugă acetat de litarg pentru a face un acetat cu exces de bază. Se introduce apoi un curent de acid carbonic în dizolvarea acetatului bazic de plumb, care precipită excesul de bază la starea de carbonat (cerusa), lăsând liber acetatul de plumb care a devenit neutru. da

(i) Pliniu, cartea XXXIV, Cap. XVΠI, Istorie naturală tradusă de Cristoforo Landino. - Veneția 1543.

el adaugă litarg nou la acetatul de plumb neutru și operația reîncepe de la început. Prin acest proces, numit și precipitare, se obțin cantități mari de plumb alb într-un timp scurt. Aceasta, însă, are mai puțină corp decât cea obținută prin procedeul olandez, în ciuda faptului că este mai albă.

Krems sau alb argintiu este realizat cu procedeul olandez redus la o operație de laborator. Foile de plumb sunt așezate pe rafturi într-o cameră întunecată și menținute la 30° printr-un jet de vapori de apă, în timp ce recipiente speciale dezvoltă acidul acetic și acidul carbonic.

Albul Krems sau Cremintz este cel mai bun dintre toate albul folosit în pictura în ulei.

Toate operațiunile - această fabricație care a scurtat viața muncitorilor care îi așteptau - se desfășoară astăzi mecanic prin dispozitive speciale, iar în timp ce procesul rămâne neschimbat, în

principalele condiții de a provoca oxidarea plumbului și de a-l face să absoarbă carbonicul. acid, sistemele au devenit diferite în funcție de câte fabrici produc alb de plumb și fiecare producător își păstrează în mod natural metoda secretă.

Cauzele albului se află în oxidarea completă a plumbului, nu trebuie să existe particule de metal viu în alb. Albul pe bucati trebuie sa fie foarte greu, de o alb absoluta, adica fara tendinte spre orice culoare iar la umezire sa fie foarte absorbant. Inainte de a fi amestecat cu uleiul trebuie macinat de trei-patru ori cu apa si adunat cu o spatula nu de fier, ci de corn si lasat sa se usuce perfect.

Se poate spune că albul de plumb este culoarea principală a vopselei în ulei, deoarece este folosit în cel mai mare număr

de culori. Aceasta culoare se usuca usor, confera trup si uscare celorlalte culori cu care este amestecata; totuși, îngălbenește datorită acțiunii uleiului, și se înnegrește, în timp, datorită aerului și rapid datorită emanațiilor sulfuroase. Nu trebuie amestecat cu galbeni de cadmiu și vermilion care se întunecă și se înnegrește. La temperatura de 100°-120° se descompune până se transformă în plumb roșu.

Albul de plumb nu este potrivit pentru pictura în frescă. Se foloseste in tempera pentru calitatile sale de acoperire, dar trebuie vopsit pentru a nu se innegri, intrucat se innegreaza daca intra in tempera lipiciuri ce contin substante acide. Pentru miniatură se amestecă cu jumătate de alumină pentru a-l face mai ușor.

Cerusa este cel mai mic dintre produse. Trebuie să fie măcinat, ca toate albușurile de plumb, într-un loc aerisit, deoarece fumurile sale sunt foarte dăunătoare.

Albul de plumb se găsește adesea pe piață în amestec cu alte substanțe albe precum sulfatul de baritic, sulfatul de plumb, varul și albul de zinc. Aceste sofisticari sunt descoperite prin dizolvarea albului de plumb într-o cantitate mică de apă puternică (acid azotic diluat cu apă). Albul de plumb trebuie să se dizolve cu efervescență. Dacă este precipitat, este sulfat de baritic sau sulfat de plumb. Prin filtrarea lichidului și adăugarea unei soluții saturate de sare comună sau oxalat de amoniac, se va putea afla dacă albul de plumb conținea var sau alb de zinc din culoarea albă a precipitatului care s-ar forma.

Este necesar să subliniem că rafinamentul albului de plumb de care avem de-a face aici, ca și în cazul tuturor culorilor descrise mai jos, trebuie urmărit prin operarea culorii uscate și pudrate, adică înainte de a fi amestecat cu orice solvent. , sau daca este Vine cu culori deja pregatite

folosit în ulei, sau pentru tempera sau acuarelă, procedați mai întâi cu o purificare perfectă a conglutinanților până la starea inițială uscată și prăfuită.

Alb de zinc (oxid de zinc). — Acest alb era cunoscut și de antici sub numele de lână filosofică, alb absolut, album nul. S-a realizat. topind zincul până când fierbe într-un creuzet și adunând frumoșii fulgi pufos albi pe care vaporii de zinc care se ridică în aer îi lasă să cadă. Albul de zinc a rămas ca o curiozitate științifică până când Gustavo Morveau a avut ideea de a-l folosi ca înlocuitor pentru albul de plumb.

Acum albul de zinc este fabricat într-o serie de retorte care proiectează vaporii de metal într-o încăpere specială unde sunt traversați de un curent de gaz care îi arde transformându-i în oxid de zinc. Oxidul de zinc, apoi dizolvat în apă, este comprimat puternic și format în cârpe care se usucă pe aragaz. Acest produs, care nu echivalează cu albul de plumb în ceea ce privește puterea de acoperire, are totuși avantajul de a putea fi folosit atât în ulei, cât și în tempera. Este albul necesar pentru galbenii de cadmiu și sulfura de mercur (vermilion). Rezistă la acțiunea aerului și a gazelor sulfuroase mult mai mult decât albul de plumb și nu dăunează sănătății celor care îl fabrică sau celor care îl folosesc.

Cele mai frecvente adulterări ale oxidului de zinc sunt realizate cu sulfat de baritic, amidon, argilă, plumb alb, carbonat de var și sunt urmărite prin tratarea albului de zinc cu oțet. Dacă lichidul depune un fundal alb greu dezvăluie prezența sulfatului de baritic. Adăugând la soluția de alb de zinc și oțet o soluție de sare cu volumul de două ori mai mare decât alb de zinc, dacă acesta conține plumb alb și carbonat de plumb se va forma

precipitat alb. Varul este descoperit prin dizolvarea albului de zinc în oțet și adăugarea de acid oxalic și de cincisprezece ori volumul de oxid de zinc al apei pure. Lichidul trebuie să rămână limpede și dacă există precipitații este carbonat de var. Cu tinctura de iod, amidonul este cunoscut a fi colorat în violet.

Gălbui de plumb din Napoli (antimoniale)” — Din această culoare foarte străveche, care pe vremea lui Cennini era numită gălbuie, formula chimică exactă nu a fost niciodată cunoscută.

Potrivit Thénard, Mérimée, Brunner și Lefort, se crede că este fabricat în acest fel: Se calcinează prin aducerea creuzetului la căldură roșie, un amestec de oxid de plumb și antimoniu diaforetic, sare de mare și alaun. Proporţiile diferite ale acestor substanţe dau naştere la câte gradaţii* de culori se doreşte; iar conform retetelor acestea variaza de la 24 de parti de plumb, 16 de antimoniu, 1 de clorura de sodiu, 1 de alaun la o parte de antimoniu, 2 de oxid de plumb si 4 de sare marina.

Odată atins prin calcinare gradul de culoare dorit, creuzetul se sparge sau se bate până iese masa colorată de un galben frumos, de mare greutate și textura compactă. Supus maruntirii si spalarii cu apa, se modeleaza in final in trocischi care se usuca pe aragaz.

Se găsește adesea impur pe piață. Cand este bine realizata, cartea galbena Napoli este compacta, foarte opaca si una dintre cele mai solide in vopsea. Poate fi folosit în ulei, tempera și în frescă, dar trebuie să evitați să-l amestecați cu spatule de fier sau oțel care îl fac verzui.

Nu există mijloace cunoscute de a-i cunoaște puritatea. Povestea polițiștilor din Napoli nu este foarte otrăvitoare.

Galben de cadmiu (galben de cadmiu deschis, mediu și închis; sulfură de cadmiu). — Galbenul de cadmiu este o culoare a

data recentă, adică de la descoperirea cadmiului, metal care a fost observat pentru prima dată în 1818 de Hermann de Magdeburg examinând un precipitat galben rezultat din tratarea sulfatului de zinc cu hidrogen sulfurat. Stra-meyer, revenind cu mai multa atentie la observatiile lui Hermann in unele galene de zinc din Boemia, a verificat ca era un metal necunoscut pana atunci si i-a dat numele de cadmiu.

Cadmiul se obține în principal din produsele de sublimare ai zincului, are culoarea și splendoarea staniului, fractura sa este fibroasă. și este capabil să se cristalizeze în octaedre regulate. Prezintă la suprafață aspectul frunzelor de ferigă ca antimoniul. Este maleabil, ductil, tenace, dar mai puțin moale decât staniul, se vopsește puternic la atingere, se topește sub căldură roșie și arde în aer cu o flacără galben închis, transformându-se în oxid de cadmiu.

Galbenii de cadmiu se obțin prin trecerea unui curent de hidrogen sulfurat (acid hidrosulfuric) printr-o dizolvare a unei sări de cadmiu. Se formează astfel un precipitat de o frumoasă culoare galben-portocalie care se depune pe fundul borcanului. Spălată și adunată pe pânză, se lasă la uscat.

Din sulfura de cadmiu se obțin diverse nuanțe de galben, numite galben deschis de cadmiu, galben de cadmiu, galben portocaliu de cadmiu sau chiar cu singura distincție de lumină, medie și închisă.

Este necesar să se evite amestecarea acestor galbeni cu albul de plumb, folosind în schimb albul de zinc din cauza a ceea ce s-a spus deja despre efectul oxizilor de plumb asupra sulfurilor.

Galbenul de cadmiu poate fi găsit alterat cu galben de crom sau cinabru roșu. Prezența cromatului de plumb este verificată prin dizolvarea galbenului de cadmiu în de patru ori volumul său de acid azotic. După depunere că

lichidul se formează și rămâne verzui. Dacă lichidul devine roșu, denotă prezența cinabrului. Când cadmiul este pur, soluția devine lăptoasă și ceva sulf plutește pe lichid.

Galbenul de cadmiu este otrăvitor.

Ocru galben sau pământuri galbene, deschise și închise. — Aceste culori s-au dovedit a exista pe cele mai vechi picturi egiptene, descrise de Pliniu și Vitruvius printre culorile folosite de greci și romani, confirmată de utilizarea tot mai răspândită, printre cele mai solide din pictură, cu excepția pământului galben închis și arse care se modifică ușor, sunt compuse din părți argiloase și marnoase, uneori amestecate cu silice, și colorate cu fierul descompus prin acțiunea apei și a acidului carbonic.

Carierele de argilă feruginoasă se află la o anumită adâncime în sol și în straturi foarte diferite care variază de la galben deschis la galben foarte închis. Cele mai bune calitati sunt cele grase la atingere si usor de macinat: insa, in toate sunt necesare spalari repetate, in functie de care se poate spune bunatatea produsului. După spălare, măcinarea și cernerea sunt singurele operații pe care le suferă produsul natural.

Ocru galben de diferite nuanțe se obțin artificial prin dizolvarea sulfatului de fier în apă de var sau prin precipitarea sulfatului de protoxid de azot de fier și a sulfatului de alumină cu o soluție alungită de carbonat de sodiu. Super-oxidarea ulterioară care se face prin expunerea culorii la acțiunea aerului reglează diferitele nuanțe pe care doriți să le obțineți.

Ocru roșu. — Ocru roșu sau pământul sunt, de asemenea, un produs natural sau artificial, în funcție de faptul că sunt obținute din depozite naturale din anumite localități sau provin din precipitarea oxizilor de fier pe materiale adecvate pentru fixarea acestora.

culoarea sau prin aducerea pământurilor galbene, atât naturale cât și artificiale, la o temperatură ridicată.

Este necesar să alegeți aceste culori cât mai pure fără a vă lăsa înșelat prea mult de intensitatea nuanței care poate fi o calitate conferită artificial culorilor aniline.

Cele mai comune denumiri sub care oxizii de fier sunt folosiți în artă sunt, pentru galbeni, siena galben deschis și închis, siena naturală și galbenă arsă, pământul galben al Italiei, galbenul lui Marte și altele asemenea. Pentru roșii: pământ roșu, pământ roșu al Pozzuoli, pământ roșu al Veneției, roșu al Anversului, al Nürnberg, al Prusiei, roșu al lui Marte, ocru roșu, calcotar, roșu indian etc.

Toate aceste culori, asigurați-vă de ele. realizate din oxid de fier, sunt folosite pentru toate procesele de pictură, în ulei, în frescă bună, în tempera și acuarelă, pastel și miniatură. Pentru a le testa le puteți dizolva în acid clorhidric amestecând amoniac. Tot oxidul de

fier trebuie să precipite, iar lichidul evaporat pe folie de platină fierbinte nu trebuie să lase reziduuri.

Culorile aniline se descoperă amestecând culoarea cu alcool, care prin dizolvarea anilinei se va vopsi imediat proporțional cu anilina intruzată.

Cinabru sau vermilion (sulfură de mercur), - Această culoare își are originile în cea mai înaltă antichitate. Egiptenii l-au folosit în picturile lor murale, în decorațiunile mormintelor și în sicriele care conțin mumii. În Grecia, Teofrastul asigură că a fost descoperit de atenianul Callios în anul 349 al Romei, iar Pliniu o descrie ca fiind o culoare atât de apreciată și atât de scumpă încât a fost fixată de guvern pentru a preveni să devină excesivă.

Cinabru se găsește în natură produs prin combinația de sulf și mercur, care au o afinitate foarte mare între

dintre ele, astfel încât mercurul se găsește în general numai combinat cu sulf.

Culoarea cinabrului oferită de natură, care se numește cinabru mineral, variază în funcție de starea sa de agregare moleculară. Se găsește în mod obișnuit în mase combinate cu argilă și, de asemenea, cu materiale bituminoase, dar uneori este dispus în filoane sau împrăștiat în boabe.

Fabricarea cinabrului este una dintre cele mai delicate datorită dificultăților singulare pe care le implică obținerea lui frumos.

Când mercurul sub formă de pulbere fină este aruncat pe sulf topit, se obține un material negru cunoscut sub numele de mineral etiopian. Aceeași materie încălzită în vase închise se volatilizează, iar produsul sublimării este de cel mai splendid roșu. Dar atât primul material, cât și cel din urmă, care este cinabru, sunt întotdeauna sulfură de mercur, gradația culorii fiind, după unii, doar o dependență de gradul de temperatură suferit de compusul de mercur și sulf.

De remarcat, de asemenea, că prin simpla triturare a mercurului, sulfului și potasiului, prelungită la rece, se obține cinabru pentru o lungă perioadă de timp.

Olanda pare să aibă mândria de a produce un cinabru mai bun decât celelalte. Totuși, cea mai frumoasă este cea care vine din China.

Cinabrul, dacă este în bucăți, trebuie ales foarte greu, strălucitor, cu cristale de agat foarte lungi și o frumoasă culoare roșu aprins. Vermilionul este sub formă de pulbere.

Cinabru sau vermilion este folosit în ulei, tempera, acuarelă, pastel și pictură în miniatură. Sunt cei care îl folosesc și pentru fresce călindu-l mai întâi ceva timp în apă de var. Dar în acest fel își pierde mult din culoare, deși rămâne întotdeauna mai colorat decât

pământurile roșii. Se zvonește, de asemenea, că cinabru chinezesc este resi

dificil în frescă, dar toți autorii buni au exclus întotdeauna această culoare din combinația cu var.

Cinabru și vermilion sunt supuse falsificărilor cu plumb roșu, pământ roșu, cărămidă, sânge de dragon, orpiment și stacojiu. Plumbul roșu este descoperit cu acid azotic care îl colorează maro. Alcoolul care fierbe devine roșu dacă există sânge de dragon, iar când este rece devine roșu dacă tonul de cinabru a fost ridicat cu aniline. Aruncând vermilionul pe cărbunii aprinși, dacă ar fi amestecat cu orpiment, ar da un miros puternic de usturoi. Incalzit intr-o lingura de fier, cinabrul trebuie sa se volatilizeze complet. Dacă există reziduuri, acestea se datorează materialelor străine, precum pesto de cărămidă, oxid de fier etc.

Cinabru și vermilion sunt foarte otrăvitoare.

Lac Robbia sau garance. – Sub denumirea de lacuri includem multe culori al căror mod particular de preparare, din cauza inconsecvenței părții extractive colorante a anumitor legume, merită menționat, întrucât multe falsificări de culori minerale sunt fabricate în mod similar lacurilor.

Extragerea principiului colorant din flori, lemn sau radacini de plante se obtine prin fierbere in apa sau prin simpla macerare a partilor mentionate care il contin. Cu excepția faptului că substanța astfel extrasă din legumă nu putea forma decât coloranți, fiind de corp insuficient pentru a forma o pastă și deci inaplicabilă în generalitatea procedeelor de vopsire.

Pentru a utiliza aceste substanțe extrase, cu o putere colorantă notabilă, se combină cu un material inert, dar susținut, potrivit pentru reținerea culorii și combinarea cu solvenții și aglutinanții obișnuiți ai diverselor genuri de pictură; iar culorile astfel produse se numesc lacuri.

Solurile de alumină sau argiloase, cum ar fi albul spaniol,

albul din Meudon, Bougival, Troyes și ținutul Vicenza; alte substanțe precum baritul, magnezia, bismutul și amidonul pot servi pentru a da acest corp substanței colorante extrase din legume ca și orice culoare în soluție apoasă, dar alumina singură este sigură pentru culorile care trebuie utilizate cu alți solvenți decât apa pură. .

În antichitate se foloseau două mijloace pentru a combina alumina cu substanța colorantă. Una a constat în descompunerea alaunului de rocă deja amestecat cu culoarea* cu o leșie de sare de tartru sau carbonat de potasiu, ceea ce a făcut culoarea obținută mai puțin frumoasă,

cealaltă înmuierea aluminei deja izolate din alaunul de rocă, cu culoarea în soluție în apă, aceasta metoda care isi pastreaza toata puritatea la culoare, si este cea care a ramas definitiv in practica.

Cel mai rezistent dintre lacuri este cel al lui Robbia. Marcucci credea că această proprietate provine din faptul că, deoarece materia colorantă a fost găsită în rădăcinile plantei, o substanță minerală ar putea contribui la aceasta. Materia colorantă de nebunie conține, de fapt, multe principii care sunt greu de obținut în stare pură și care au fost deja denumite principiu violet, principiu roșu și principiu portocaliu.

Lacul nebun descoperit, potrivit lui Pliniu și Vitruvius, în cercetările pentru a imita violetul grecilor este obținut din rădăcina plantei care provine din Asia și este cultivată pe scară largă în Alsacia.

În 1829 M. Róbiquetet Collin a obținut prin tratarea rădăcinii de nebunie, cu două treimi din greutatea sa de acid sulfuric, o substanță neagră care conținea toate materialele colorante ale rădăcinii, care se numea guaranzină. Din aceasta se obtine in general lacul din comert cu o cantitate semnificativa de alumina si apa sub forma unui precipitat care se modeleaza in carpe prin uscarea acestora la umbra.

Cantitatea de alumină sau argilă determină nuanțele culorii, de la roșu închis la roz deschis care poartă denumirea de lac Garance nr. 1, 2, 3 etc.

Aceste lacuri pot fi amestecate cu lemn brazilian sau lac de cocenială, sau înălțate în ton cu culori anilină. Vibert învață că, cu cantități egale de cristale de lac și sodă dizolvate în de treizeci de ori același volum de apă, coșenila se descoperă datorită culorii violete pe care o dă acest amestec la fierbere.

Alcoolul dezvăluie apoi cu ușurință anilinele, luându-le culoarea, în timp ce culoarea nebuniei nu se dizolvă.

Pământ verde natural din Verona. — Se crede că această culoare este o argilă colorată cu sulfuri de cupru. Se gaseste in Tirol, Polonia, Ungaria, pe insula Cipru, dar cea mai buna calitate este cea din Verona. Masa pământoasă, de un verde albăstrui, grasă la atingere, se găsește împrăștiată neregulat în cariere. Datorită onctuozității sale și a strălucirii pe care o dobândește la frecare, a fost folosită de antici, ca și ștampila armeană, pentru aurire. Expus la foc capătă o culoare roșu-maro folosită pentru artă sub denumirea de pământ verde ars.

Pământul verde natural, în ciuda culorii sale nu foarte intense și a slabei sale puteri de acoperire, se numără printre cele mai solide culori ale picturii. Este de o valoare inestimabilă pentru pregătirile pentru pictură și a fost folosit mai ales de către vechii maeștri în carne și oase, și, de asemenea, pe cont propriu pentru a realiza efecte

de clarobscur. Folosit și în pictura în ulei, adevărata sa indicație este totuși pentru frescă și tempera. La fel ca pământurile roșii naturale, pământul verde este inofensiv.

Malachit sau verde natural de munte, carbonat de cupru verde, carbonat de cupru, - Mineral pretios, apare in natura uneori sub forma fibroasa, stralucitoare ca matasea si de un verde smarald frumos, uneori in stalactite sau ci

lindri susceptibile la o bună curățare și, de asemenea, pudră și amestecate cu substanțe pământoase, dar mai frecvent în stare reniformă, mamelate în benzi concentrice. Se găsește în Siberia, Ungaria, Boemia și Saxonia.

Pentru vopsire se aleg bucati de cea mai frumoasa culoare, pulverizandu-le si macinandu-le timp indelungat cu apa deoarece este greu sa le reduca la o pulbere fina.

Acest verde este ușor de imitat prin descompunerea sulfatului de cupru cu o soluție de carbonat de sodă, așa că poate fi sofisticat cu acest produs artificial și cu multele verdețuri pe bază de cupru greu de recunoscut deoarece acidul azotic care ar fi reactivul potrivit pentru descoperire. verdeturile pe bază de cupru dizolvă și malachitul, colorându-l la fel de verde.

Carbonatul de cupru verde este otrăvitor.

Verde de crom (oxid de crom). — Metalul crom a fost descoperit de Prof. Klaproth în 1797 și aproape simultan de Vauquelin în Siberia conduce. Culorile care au fost desenate sunt așadar, ca și cele ale cadmiului, complet moderne.

Cromul este gri-plumb, fragil, foarte dur și greu de topit. Se găsește în natură amestecat cu cuarț sub formă de oxid, mai ales de culoare verzuie, pământoasă. În unele departamente ale Franței se găsește și într-un fel de stâncă.

Denumirea de crom (culoare) a fost dată de Vauquelin acestui metal pentru proprietatea pe care o are de a colora combinațiile în care intră, și nu s-ar fi putut face mai potrivit, din crom obținând culorile galben, portocaliu, roșu și verde.

Galbenii care variază de la galben citrin la galben portocaliu sunt obținuți prin combinarea acidului cromic cu oxid de plumb, iar roșii prin tratarea dicromatului de plumb cu oxid de plumb. Cu toate acestea, aceste culori nu sunt foarte stabile.

Oxidul de crom sau cromul verde se obține dintr-un amestec de dicromat de potasiu și flori de sulf încălzit la căldură roșie, iar după răcire, tratat cu apă fierbinte, care dă ca reziduu pulberea verde cu acea denumire și foarte bogată în culoare.

Verde smarald (oxid de crom hidratat). — Oxidul de crom verde se obține și cu soluția neutră de nitrat de azotat de mercur cu dicromat de potasiu încălzit până când mercurul se volatilizează. Dar cel mai frumos și mai solid dintre verdele de crom este oxidul hidratat sau verdele smarald descris de Lefort, perfecționat de alții în moduri ținute secrete, dar care este totuși fabricat cu un succes splendid de mulți industriași englezi, francezi și germani.

Deoarece verdele crom și verdele smarald pot fi alterate de prezența oxizilor de plumb și zinc, de albastrul Berlin și de diferitele combinații de albastru de cupru, puritatea lor poate fi verificată prin fierberea lor în acid azotic, care adaugă apă și filtrat ar trebui să rămână. incolor.

Verdele crom și verdele smarald sunt utilizate în mod util în toate procesele de vopsire diferite.

Aceste culori sunt* foarte otrăvitoare.

Verde de cobalt sau verde de zinc (oxid de zinc și oxid de cobalt). — Prepararea acestei culori, pentru care multe rețete sunt date de diverși autori (în proporții atât de opuse încât trebuie să se creadă că rezultă fie din greșelile obișnuite de tipărire care sunt întotdeauna copiate, fie din invenții sonore), poate fi rezumată în amestec de oxid de zinc și oxid de cobalt adus în celula de calcinare la temperaturi foarte ridicate.

Acest verde este cel mai solid, foarte opac și este util pentru toate tipurile de pictură. Când este pur, se dizolvă în întregime în soluția alungită de acid azotic și apă, care

este colorat roz. Materiile străine ar forma sedimente.

Verdele cobalt este otrăvitor.

Albastru cobalt, Cobalt Bleu (aluminat de cobalt). — Se pare că cobaltul sau cel puțin oxidul de cobalt era cunoscut în cea mai înaltă antichitate, deoarece lacurile și incrustațiile vitroase ale vaselor egiptene antice conțin oxid de cobalt. În Europa, cobaltul a început să fie folosit la fabricarea sticlei albastre și în picturile pe sticlă în secolul al XV-lea. Cobaltul în stare metalică a fost obținut pentru prima dată de Brandt în 1733.

Cobaltul este un metal gri-fier, care tinde spre roșu: se topește greu în stare pură și este magnetic. Odată calcinat se transformă într-o pulbere neagră care, combinată cu materialele vitrificabile, formează smalțul albastru.

În natură, cobaltul este amestecat cu arsen, nichel și fier. Se găsește în țara Gotha, în Hasse și în Norvegia.

Albastrul de cobalt se obține prin precipitarea unei soluții de sulfat de alumină și a unei sare de cobalt folosind carbonat de potasiu. Precipitatul de potasiu, calcinat, produce culoarea albastră frumoasă și solidă care poate înlocui cel mai fin ultramarin, cu excepția unei tendințe marcate spre violet.

Există multe falsificări cu alte culori albastre, dar aluminatul de cobalt pur rămâne neschimbat într-o soluție de acid azotic.

Această culoare este otrăvitoare.

Ultramarin, ultramarin artificial^ Ultramarin Guimet (sulfura de sodiu si silicat de alumina). — Descoperirea ultramarinului artificial a plasat albastrul lapis lazuli, într-un interval scurt de ani, printre amintirile arheologice ale picturii. Prețul de cinci sau șase mii de lire kilogramul

la care urca uneori prețiosul mineral, singur ar explica entuziasmul cu care a fost primită invenția inginerului Guimet, care în ultramarinul său artificial prezenta toate calitățile albastrului obținut din lapis lazuli.

Una dintre primele mostre ale noii culori a avut loc pe tavanul uneia dintre camerele Luvru din Paris, reprezentând apoteoza lui Homer pictată de Ingres. Draperiile uneia dintre figurile principale este colorată cu ultramarinul Guimet, iar M. Mérimée, raportorul experimentului din partea Comitetului Artelor Chimice, la Societatea pentru Încurajarea Industriei Franceze, spune că „în nicio pictură nu poate se vede un albastru mai orbitor >.

Procesul Guimet nu a fost niciodată publicat, dar altele, pornind de la aceleași criterii care au servit drept ghid inventatorului, combinând silice, alumină, sodă, sulf și carbon în anumite raporturi și prin calcinări ulterioare, au reușit să obțină aceleași rezultate.

Ultramarinul Guimet, deoarece acest nume a fost folosit pentru a desemna ultramarinul artificial încă de la descoperirea sa în 1827, este o pulbere foarte fină de un frumos albastru strălucitor. Rezistă la acțiunea căldurii și a alcalinelor, dar nu și la acțiunea anumitor acizi care îl atacă.

Această culoare devine, de asemenea, alterată prin amestecarea ei cu substanțe complet străine, cum ar fi amidonul vopsit și altele asemenea, sau cu albastrul de ordin inferior, cum ar fi cenușa albastră, albastrul prusac. Aceste falsificări pot fi evidențiate cu ajutorul tincturii de amoniac, acid oxalic și iod.

Dacă ultramarinul artificial conține cenușă albastră (albastru de munte) amoniacul este nuanțat cu o culoare albastră foarte intensă. Când ultramarinul este pur, dacă se dizolvă în acid oxalic, dezvoltă

hidrogen sulfurat care poate fi recunoscut după mirosul de ouă putrezite, în timp ce acidul oxalic ia

aspect lăptos. Dacă există albastru prusac, soluția devine albastru închis. Colorantul cu iod, care rămâne inert pentru ultramarinul pur, devine albastru dacă ultramarinul conține amidon.

Ultramarinul artificial este folosit în toate procesele de vopsire.

Albastru lapis lazuli, ultramarin natural, — Lapis lazuli este un mineral informe, opac, cu o fractură aproape pământoasă, amestecat uneori cu bucăți de pirit marțial și vene incolore. Se găsește în Persia, America, China și Siberia: dar mai ales în Baikal se găsește în pietricele mari de o frumusețe surprinzătoare. Este un silicat de alumină cu urme de oxid de fier și săruri de calcar. De asemenea, sa presupus că culoarea sa albastră se datorează prezenței unei cantități mici de oxid de cobalt.

Pentru a extrage culoarea albastră din minerale sunt necesare două operații distincte pe care Bouvier le descrie astfel:

În primul rând, dacă piatra este în bucăți prea mari, trebuie redusă la dimensiuni medii rupând-o cât mai bine cu lovituri puternice de ciocan. Lapislazuli este apoi înroșit într-un creuzet așezat pe un brazier aprins și apoi scufundat în oțet. Această operație se repetă de mai multe ori deoarece servește la fragilizarea mineralului; arde și evaporă piritele și părțile sulfuroase pe care le conține.

Inainte de slefuire este de asemenea indicat sa indepartati piesele care nu au vene colorate pentru a nu macina material inutil. Mortarul trebuie sa fie din fier sau otel, altfel culoarea va fi alterata cu bronz sau cupru.

Mineralul este măcinat fin și porfirizat, umezindu-l cu oțet până când este clătit și lăsat la uscat acoperit de praf.

Odată terminată această primă operațiune, un pastel este format din trei părți de spirt alb de pin, trei de smoală grecească, trei

de ceară virgină, trei de terebentină și unul de ulei de in care se lichefiază într-o vază lăcuită la foc lent, turnându-l în apă rece, astfel încât să înghețe. Se ia apoi o mulțime din lapislazuli menționat mai sus, făcut impalpabil prin măcinare, și o greutate egală de creion, care se topește la foc lent și, încorporând totul bine, se aruncă înapoi în apă rece să se formeze, cu mâinile unse cu ulei. de in, un cilindru care va fi lăsat în apă câteva zile.

Odată ce a trecut acest timp și s-au pregătit două lighene cu apă caldă, mânuiți creionul cu mâinile până când apa rămâne plină de culoare, repetând acest lucru în al doilea lighean până când creionul nu mai dă culoare, ținând însă cont de faptul că acest al doilea apa este mai fierbinte decat prima.

Daca apele sunt de aceeasi culoare se amesteca, iar daca sunt diferite se pune deoparte cea mai putin colorata care va da un produs de a doua calitate. Se lasă apa să se odihnească, se decantează, se spală ultramarinul, apoi se colectează, se usucă la umbră.

Din reziduul de pastel mai puteți obține o cenușă de peste mări adăugând ulei de in de patru ori și făcându-l să se lichefieze la bain-marie până când cenușa albastră se scurge pe fund. Odată ce fluidul a fost decantat, se adaugă ulei și se repetă operațiunea pentru a epuiza complet pastelul lichid din orice reziduu de peste mări, care este fiert și spălat de mai multe ori în apă, în final lăsat să se usuce și pus deoparte pentru utilizare.

Ultramarinul natural era culoarea avută în cea mai mare stima de către antichi, iar clienții de pictură o furnizau pictorilor pe cheltuiala lor. Cennini o descrie ca fiind „o culoare nobilă, frumoasă, cea mai perfectă, dincolo de toate culorile, despre care nu se poate spune sau face nimic care să nu mai fie adevărat”. În procesul de extragere din piatra naturală, pe care o lipește

Precizia obișnuită descrie în detaliu, acest pasaj este notabil: «Și rețineți că dacă primul lapis lazuli spus nu era atât de perfect, sau dacă l-am măcinat pe spusul înainte ca albastrul nu a răspuns încălcând, îl învăț să-i dea puțină culoare. . Luați puțin parmezan zdrobit și puțin verzino: gătiți-le împreună, dar fie rade verzinoul, fie rade cu un pahar; iar apoi le gătiți împreună cu leșie și puțin alaun de stâncă; iar cand dau in clocot vezi ca este o culoare vermilion desavarsita, inainte sa fi luat albastrul din vas (dar bine uscat de lexie) puneti putin din acest bob si verzino; iar cu degetul amestecă bine totul; și nu contează că este uscat fără soare sau foc și fără aer. Când îl găsiți uscat, puneți-l în inimă sau în poșetă și lăsați-l să se bucure că este bun și perfect.” Dar această practică care, luată în serios, ar păta gloria lapis lazuli, nu găsește nicio confirmare la niciun autor.

Adevăratul ultramarin supus la temperaturi foarte ridicate își păstrează culoarea și nu poate fi atacat de acizi decât dacă a fost mai întâi calcinat. Bouvier spune că dacă i s-ar reproșa ceva, ar fi că mereu câștigă în intensitate pe măsură ce îmbătrânește. În glazuri depășește cobaltul și ultramarinul artificial.

Pentru a-i recunoaște puritatea, dizolvat în acid azotic, nu trebuie să lase niciun reziduu. Reziduurile albastre închise sau roșiatice sau

gălbui ar indica un amestec de albastru prusac, cobalt sau albastru extras din cupru sau legume.

Chiar și atunci când este pus într-o lingură de fier încins și lăsat să se răcească, ultramarinul natural trebuie să-și păstreze intactă culoarea frumoasă, altfel este sofisticat.

Oxid de fier violet, violet de cobalt, fosfat de mangan. — Există foarte puține culori violete. Cennini notează un pavonazzo obținut prin măcinarea ametistului,

și bună pentru frescă, poate pentru duritatea ei, care afectează pietrele care urmează să fie măcinate, abandonate, întrucât nu apare la niciun alt autor.

Printre violete vedem uneori violetul Cassian, care este o soluție de aur în acid nitric și muriatic și nioxid de staniu, al cărui precipitat este fixat pe alumină; dar s-a răspândit doar în pictura cu email. '

Pentru artă, până de curând, s-au făcut doar combinații pe paletă pentru culorile violete prin amestecarea albastrului cu lacuri roșii. Oxidul de fier sau violetul de Marte, produs prin calcinarea repetată a oxidului de fier combinat cu alumina, este o culoare foarte solidă pentru toate procesele de vopsire, dar, așa cum sunt în general toate culorile derivate din oxidul de fier, are o opacitate semnificativă și nu este foarte potrivită pentru intens. vopsirea culorilor cu care se amestecă.

La violetul de fier se adaugă astăzi fosfatul de cobalt și fosfatul de mangan, două culori violet complet noi pe care industria le garantează cu atâta armonie încât este necesar să le includă dacă nu printre cele mai solide cu siguranță printre cele mai splendide pentru artă, în așteptarea a ceea ce va spune viitorul.

Zei negri, negru de fildeș, negru de os, negru de viță de vie etc. — Majoritatea negrilor folosiți în pictură sunt compuse din substanțe animale sau vegetale arse incomplet.

În timp ce arderea completă, în aer liber, a acelorași substanțe dă naștere la incinerare, primul grad de ardere, adică cel realizat în recipiente de fier închise, încinse în foc și apoi lăsate la răcit, le transformă în cărbune. ; materie neagra mai mult sau mai putin catifelata, in functie de precautiile folosite si de substanta de origine.

Fildeșul, cele mai comune oase, lăstarii de viță de vie, sâmburele de piersici, pluta, hârtie, dau cele mai folosite denumiri negre cu același nume prin același proces.

Toate negrul de fum, care nu conțin materiale bituminoase, sunt bune și alegerea rămâne o chestiune de criteriu personal, mai ales că nevoia de culori negre nu este absolută, ele putând fi obținute în cantități mari din amestecul multor culori folosite în intensitatea lor maximă, ca galben cu roșu și albastru.

Asfaltul, care poate fi așezat între maro și negru, merită un capitol aparte pentru că atractivitatea sa datorită calităților sale exterioare pare să fi fost judecată pentru a compensa infinitele pagube cauzate, văzând această culoare foarte dăunătoare încă apărând pe paleta multor pictori.

Asfaltul sau bitumul evreiesc aparține, după cum indică și numele, acelor substanțe combustibile incluse în categoria generică a bitumurilor care se găsesc în stratificări solide în interiorul solului sau picurând din roci, sau vase deasupra apelor sub forma peciosă, și dorim să consideraţi-le ca transformări lente produse de timp asupra substanţelor vegetale.

Asfaltul sau bitumul evreiesc este colectat de pe țărmurile Mării Moarte, de unde este transportat în emporii comerciale în amestec cu alte materiale, chiar și smoală grecească, deja solidificată în bucăți negre, lucioase, cu o fractură neregulată de fulgi.

Adevărata sa utilizare, din care este de sperat că nu a ieșit niciodată și nu va mai apărea pentru a invada tablourile, este de a realiza vopsele pe tablă de fier: vopsele numite vopsele de foc pentru că este pregătită cu asfalt și alte culori, pe care le face. se combina usor cu., pe foile metalice, acestea se trec peste foc, ceea ce le face foarte stralucitoare si de o mare soliditate, asfaltul pierzand acea usurinta de turnare si deplasare cu toate schimbarile de temperatura care tocmai il face atat de nociv in tablouri.

Pentru vopsire, asfaltul se amesteca cu esenta de terebentina prin fierbere timp indelungat si apoi adaugand ulei uscat de nuca. Însă redusă în acest fel își pierde capacitatea de a se usca complet, indiferent dacă este întinsă în glazuri sau amestecată cu vopsele sau uscătoare, deci nu este necesar să spunem cum se comportă atunci când este folosită gros și de ce se vede picurând din tablouri, așa cum este întotdeauna văzut picurând din paletele ținute de ceva timp în poziție verticală.

Bruke în cartea sa: Culorile din punct de vedere fizic, fiziologic, artistic și industrial, tratând umbrele, atinge asfaltul cu aceste cuvinte: „Prima condiție pentru ca o umbră să fie decisivă este ca culoarea locală să fie recunoscută în constituirea ei. primitive sau în modificările suferite de reflecție, atât cât mai permite gradul de obscuritate. O altă lege este strâns legată de această lege. Partea umbrită nu trebuie să reflecte lumina neutră difuzată pe suprafața particulelor de culoare. În consecință, culorile transparente sunt cele care se pretează cel mai bine în tonurile de umbră obținute prin amestec și, din moment ce nicio culoare nu prezintă acest caracter la fel de mult ca bitumul, care este în același timp profund și, în plus, datorită gradației sale de nuanță. , se pretează la un număr infinit de

nuanțe, așa o vedem noi folosită, deși numeroase experiențe nefericite au dovedit că se întunecă în timp.

Asfaltul în pictura în ulei, unde are cea mai extinsă utilizare și unde își poate exercita cel mai bine aceste proprietăți singulare, îndeplinește o funcție foarte asemănătoare cu cea a sepia sau bistro sau a cernelii de India în acuarele clarobscur, adică aduce acea unitate de culoare care este atât de importantă. dificil, uneori aproape imposibil de obținut, dorind să realizeze picturi monocrome pe tot corpul, cu culori strălucitoare, cum ar fi roșu, verde și albastru, care ar

intotdeauna neplacute ochiului, nu pentru ca aceste culori sunt mai putin placute in sine decat celelalte, ci din cauza dificultatii de a face toate tonurile aceeasi nuanta fara a se abate in gradatii false pe care ochiul le percepe fara a putea sugera remediul.

Această flexibilitate deosebită a unui negru deja în mare stima pe termen lung influențată de conceptul că ombra însemna negru și, puterea culorii, ajunge la negru în toate nuanțele atâta timp cât era transparent și cald; această ancoră a mântuirii în naufragiile ușoare ale intonației luminii cu umbrele și în armonia generală a picturii, acest asfalt atât de prevăzător în a masca cu limbajul tainic al umbrei falsa deteriorare a unei culori, precum desfășurarea incomodă. un pic de desen inclus, a oferit prea multe servicii și încă oferă prea multe pentru ca acesta să se limiteze rapid între instrumentele meseriei și decorul banal, în timp ce negrul domină atât de mult în arta culorilor și întotdeauna există cineva în slăbiciune. de uleiuri îngălbenite și tonuri bituminoase vede Rembrandt și Titian.

Dar toate serviciile pe care le poate face asfaltul pe latura decorativă, pentru că armoniile cromatice sunt ceva diferit de reprezentările convenționale dominate de negru și de satisfacțiile celor care se amăgește să depășească dificultățile artei de a colora cu mai mult sau mai puțin plăcut. înseamnă pentru o epocă sau pentru o școală, așa cum s-a repetat, să nu compenseze pagubele pe care asfaltul ascunde sub falsele sale atracții, fie că este amestecat cu semitonuri sau răspândit sub formă de glazură și, mai rău, folosit pur, întrucât toate culorile cu la care se amestecă acest bitum, se înnegrește infailibil, asfaltul neîncetând să se topească sau să se întărească în funcție de temperaturile ambiante, și târând cu el în aceste mișcări celelalte culori pe care numai starea perfect uscată le garantează o conservare îndelungată.

Culori pastel. — Prepararea acestor culori, deși pe partea aglutinanților este cea mai simplă, deoarece doar câteva gingii intră în el în cantități minime, este totuși cea mai delicată, întrucât nu toate substanțele colorante se pretează la formarea unei paste la fel

de ascultătoare. la marcaj; cerință foarte importantă de căutat în pasteluri, deoarece nu ar fi posibil să se creeze un tablou care să poată fi numit desen colorat, cu creioane din care unul s-ar sfărâma sub mână la orice presiune, în timp ce celălalt, în loc să se vopsească, ar fi zgâria și strică întreaga suprafață de lucru.

Din acest motiv, creioanele au o mare analogie cu lacurile, deoarece aproape toate culorile sunt fixate pe alte materiale decât culoarea pe care o prezintă, și asta tocmai datorită necesității unui amestec omogen al creioanelor individuale care nu poate fi obținut în mod egal din toate culorile. substante.

Pământul din Vicenza, al lui Çivita Castellana, albul lui Meudon, al lui Bougival și al lui Troyes și alte argile care sunt unctuoase în sine, grase la atingere și au un puternic agregat molecular, se pretează foarte bine pentru toate culorile mai deschise, iar pastelurile mai deschise.clare sunt de fapt și mai ascultătoare de mână.

Pentru roșii, la bază stă ștampila armeană, de asemenea grasă și tenace, iar pentru nuanțe închise se folosesc varietăți de creioane negre. Dar cele mai mari dificultăți sunt pentru lacuri, roșii și albaștri, violete și maronii, la care consistența fiind datorată gumelor sau lipiciilor care induc întotdeauna ceva vitros, îngreunează manevrarea, și deseori reduce pastelurile inutile.

Odată compuse diferitele paste din cele mai intense culori, fiecare este împărțită în cinci sau șase gradații prin adăugarea de cât mai mult alb este necesar pentru a obține o progresie regulată a culorilor, în funcție de criteriile operatorului sau după tipurile particulare pentru fiecare fabrică și

în cele din urmă, creioanele se formează folosind forme speciale și se lasă la uscat la aer.

Culorile pastelate sunt, de asemenea, uneori supuse unui rafinament pentru care nu putem sugera nici un alt mod de a-l descoperi decât respectarea acelorași reguli indicate pentru celelalte culori.

CAPITOL

Vopsele, uleiuri și uscătoare.

Acțiunea luminii și a aerului și rezistența slabă oferită de substanțele colorante la cele mai mici cauze de frecare, care devin evidente în scurt timp, au determinat încă de la utilizarea lor primitivă în pictură obiceiul de a le proteja prin vopsele, care astfel se întorc mult în practicile artei.

Pliniu povestește despre un atramentum folosit de Apelles, care acoperea toate caracteristicile unui lac de protecție pentru picturi, iar meșterii bizantini au realizat lacuri cu rășini dizolvate în uleiuri uscate cu multe secole înainte de a picta în ulei, așa că este

de presupus, așa cum crede Sir Eastlake, că au derivat, împreună cu alte practici, din cele mai bune vremuri ale artei grecești.

Tratatele lui Heraclius și Teofil călugărul, dacă nu vorbesc în mod explicit de rășini, atestă totuși că uleiurile de siscare au fost folosite ca lacuri finale pentru picturi și în manuscrisul de la Lucca, publicat de Muratori, cauciucuri și

rășinile apar deja cunoscute, într-adevăr în număr excesiv, pentru formarea vopselelor.

După cum se dorește, vopselele ar trebui să prezinte caracterul de transparență perfectă și lipsă de orice culoare; inalterabilitatea la aer și la agenții gazoși care îl poluează în mod obișnuit; duritatea de pus în contrast cu inevitabilele frecări ale curățării și cele cauzale la care picturile pot fi ușor supuse; în final, o anumită elasticitate pentru a urmări diferitele mișcări ale suprafeței vopsite în fazele sale de uscare. Dar dacă este ușor să se determine în mod ideal cea mai bună apărare a operei picturale, nu se întâmplă totuși ca substanțele cu care se pot forma vopselele să răspundă complet acestui scop.

Unul dintre numeroasele obstacole vine din imposibilitatea dizolvării acelor rășini, oferite de natură, care ar prezenta cele mai bune calități, fără a le altera profund cu faptul că soluția în sine. Așadar, în timp ce rășinile în starea lor naturală sunt dure, transparente și incolore, atunci când sunt dizolvate în uleiuri uscate sau esențiale, ele devin galbene, moi și după o scurtă perioadă de timp opace până la punctul de a împiedica vizibilitatea culorii pe care sunt răspândite.

Judecând după caracteristicile exterioare pe care rășinile le prezintă în natură, copalul și chihlimbarul au fost întotdeauna considerate cele care ar răspunde cel mai bine la protecția picturilor, așa că scopul reducerii lor la lac a fost necontenit. Cu toate acestea, deoarece aceste rășini nu se topesc decât la foc liber și nu se amestecă cu uleiurile și esențele decât la temperaturi foarte ridicate, produsul soluției este astfel transformat încât devine impropriu pentru utilizare pe picturi.

Această ineptitudine, însă, nu a fost detectată până când chimia nu a putut analiza rășinile, dacă nu complet, dar mult mai bine decât o permiteau cunoștințele antici.

Din utilizarea unor substanțe care nu au fost niciodată suficient de cunoscute și din faptul că vopselele pentru utilizarea pictorilor au fost întotdeauna fabricate în driblings și drabs după criterii personale mai degrabă decât după un tip recunoscut de preferat, pe

vopselele folosite timp de multe secole de italieni. si in scoli straine existau doar retete de farragini Ton mai diferit de celalalt.

Cea mai notabilă modificare a avut loc în secolul al XVI-lea odată cu abandonarea uleiurilor fierte în rășini dizolvate, înlocuindu-le complet cu esența de terebentină.

Dar procesele de fabricație reflectă în mod natural întotdeauna criteriile epocii pastilelor de antimoniu, bulionului de belzoar și viperă; nici nu au trebuit să beneficieze prea mult de apariţia cărţilor despre secrete pentru artele pe care le-a favorizat secolul.

În acele cărți, care au înflorit mai ales după ce părinții iezuiți au pătruns în China, ei au dat, cât au putut, informații despre fabricarea vopselelor foarte singulare ale acelor popoare, a fost într-adevăr germenul uneia dintre cele mai caracteristice slăbiciuni ale secolului al XVIII-lea. secolul – moda picturii – care a costat toată arta mai mult decât o a doua invazie a iconoclaștilor.

Bărbați de togă și sabie, doamne de rang și băieți fără barbă, toți pictează obiecte de carton și de mobilier, lemn, metale și pietre, nemaiștiind pe care să așeze extravagantele descoperiri, amprentele și hărțile geografice sunt irosite și, inutil să spun, picturi și picturi murale, doar pastelurile scăpând ca prin minune din această ruină, arătând intactă cel puțin una dintre diferitele ramuri ale picturii trecutului.

Spre mijlocul secolului următor Vatin și Tingry au pus ordine în chestiunea considerând-o mai degrabă din latura industrială, dar cu unele beneficii ale artei, până când Vibert printre moderni cu criteriul său incisiv a determinat limitele în care subiectul putea fi decis. în beneficiul art.

Revenind însă la subiectul direct al vopselelor, din cele explicate rezultă că rășinile determină calitatea vopselei.

Rășinile sunt sucuri care se scurg din anumite plante prin incizii naturale sau artificiale și care se solidifică în contact cu aerul.

Când rășinile rămân semi-lichide și țin un ulei volatil în soluție, ele se numesc balsamuri.

Rășinile au o relație strânsă cu uleiurile esențiale, dintre care multe capătă toate caracteristicile rășinilor la acțiunea atmosferică prin pierderea unei anumite cantități de hidrogen care este înlocuită cu oxigen. Rășinile nu se volatilizează, ci se aprind la o temperatură ridicată, ardând cu o flacără de funingine. Când sunt supuse distilării uscate, dezvoltă gaze inflamabile și lichide volatile, lăsând un carbon poros ca reziduu. Insolubile în apă, se dizolvă în alcool și eter, uleiuri esențiale și uleiuri sicative.

Rășinile sunt compuse din carbon, hidrogen și oxigen în proporții foarte variabile între rășini și rășini din aceeași rășină, conținând în mod obișnuit câteva altele cu proprietăți diferite unele de altele. Sunt foarte numeroase, dar pentru vopsele, cele mai folosite sunt: sandarac, mastic, copal si chihlimbar sau succino sau karabe.

Sandaracul comercial este alcătuit din trei rășini cu proprietăți variate: rășina A este alcătuită dintr-o pulbere albă sau galbenă care se topește cu dificultate și formează cea mai mică parte a sandaracului; rasina este galben deschis care se inmoaie la ioo°, usor solubila in alcool rece; rășina C, o pulbere galben pal, solubilă în alcool la fierbere și care se descompune la distilare uscată.

Cel mai bun sandarac este obținut dintr-un conifer de pe coastele nordice ale Africii, tuia articulată din Desfon-

taines. Umoarea rășinoasă se scurge din ramurile puietului, solidificându-se pe trunchi în picături sau lacrimi de culoare galben citrin, strălucitoare și transparente, dar uneori și albicioase și opace.

Această rășină arde cu o flacără limpede, emanând un miros aromat plăcut. Are afinitate perfecta pentru alcool si se dizolva in uleiuri si esente sicatoare la foc mediu.

Pentru a-și verifica puritatea este dizolvat în alcool, ceea ce permite tuturor materialelor eterogene să se scufunde în fund.

Dammara este o rasina introdusa pe piata de o perioada relativ scurta. Se crede că este derivat din pinus dammara sau alba dammara, copaci indigeni din Indiile de Est și este cunoscut în Noua Zeelandă drept cowdie.

Este transparent, gălbui, fără gust și inodor chiar și atunci când este topit. Se dizolvă în alcool, eter, terebentină și uleiuri sicative.

Rășina Dammara este alcătuită din două rășini: rășină alfa și rășină beta, fiecare cu proprietăți diferite. Datorită solubilității mari și ușurinței de îndepărtare din tablouri, este preferat de unii autori chitului.

Chitul. — Această rășină picura din fisticul mastic al insulelor arhipelagului grec, iar insula Chios furnizează în special cea mai mare cantitate.

Se obține prin realizarea de incizii transversale în scoarța copacului. Rășina care picură se formează în lacrimi când rămâne atașată de scoarța trunchiului, sau în bulgări dacă cade pe pământ.

Masticul este fragil, fracturat vitros, transparent, de culoare galben pal. Se sfărâmă ușor și se înmoaie ca ceara când este încălzită.

Asezand-o pe jar dezvolta un miros aromat placut. Nu este complet solubil în terebentină, dar partea care se dizolvă constituie un ver

frumos, foarte strălucitor și durabil. Masticul conține două rășini, precum și un ulei volatil și o substanță insolubilă numită mastic.

Masticul poate fi recunoscut și după aroma sa astringentă, iar atunci când este falsificat cu sandarac, acest lucru este descoperit prin tratarea masticului în cauză cu patru părți de esență de terebentină la o parte de rășină: boabele de sandarac vor rămâne nedizolvate.

Cupa. — Plantele din care se obține această rășină nu sunt cunoscute și este disponibilă comercial din Indiile de Est, Brazilia și Mexic. Și în bucăți neregulate, dure, transparente, de culoare gălbuie, inodore. Fractura sa este vitroasă, cu așchii asemănătoare cu cele ale sticlei, dar în general este mai puțin dur decât chihlimbarul.

Insectele sunt uneori conținute în bucățile de copal, ca în chihlimbar sau succino. In general coppa are o crusta de care trebuie curatata. În acest scop se lasă ceva timp într-o leșie caustică, apoi se spală, iar când se usucă, se perie până când crusta alterată se transformă în praf.

Această rășină este insolubilă în alcool, uleiuri esențiale și uleiuri fixe, reci. Fuzibil cu foc liber, poate fi dizolvat în uleiuri și esență de terebentină în această stare, dar și-a pierdut apoi calitățile care o indică printre cele mai frumoase rășini, astfel că copalul nu mai are nicio indicație ca lac final pentru tablouri.

Chihlimbar sau succino sau karabe. — Chiar și această rășină, care datorită durității și strălucirii sale frumoase ar fi unul dintre cele mai prețioase materiale oferite de natură pentru obținerea unui lac, se comportă ca copalul în așa fel încât atunci când este redusă la foc să se dizolve într-un ulei uscat sau într-un ulei esential isi pierde proprietatile principalele sale avantaje.

A fost folosit mult de antici ca ajutor pentru a

culorile în ulei se usucă rapid, reduse la formă de lac, și sunt recomandate de unii autori pentru restaurarea picturilor, dar nu merită să ținem cont decât pentru a confirma că, ca ingredient pictural, nu răspunde în niciun fel la nevoile artei.

Dintre calitățile enunțate ale diferitelor rășini, care încă de la originea picturii în ulei, au servit cu uleiuri sicatoare și uleiuri esențiale pentru a forma lacuri, fie ca adaos la grundurile de culoare pentru a le crește uscabilitatea, fie ca mijloc final de a revigora culorile și de a apăra acestea din acțiunea aerului și de la frecarea ușoară, se poate observa că lipsesc termenii absoluti pentru respingerea sau acordarea unei preferințe exclusive unei rășini decât

celeilalte și cum poate fi considerat masticul cel care primește în sine. multe dintre acele cerințe care sunt cerute unui lac și, de fapt, masticul a înlocuit toate celelalte rășini din lacurile pentru picturi.

*

* *

Industria pregătește lacuri cu alcool, lacuri pe bază de uleiuri uscate de in și nucă, numite lacuri grase, și lacuri de esență, adică cu uleiuri esențiale de terebentină și porumb.

Metodele de preparare a acestor forme de vopsele, pe care puțină practică le învață curând să le execute, fac parte integrantă din manipulările pe care pictorul trebuie să le cunoască, nu pentru că este necesar ca el să realizeze el însuși vopselele de care are nevoie, ci pentru a putea să știți să alegeți cu deplină cunoaștere a faptelor și acest material de lucru.

Este aproape inutil să subliniem că pentru cantități mici de vopsele sunt suficiente o sobă cu cărbune și un balon de sticlă sau o sticlă de vopsea cu gât lung, în timp ce pentru cantități mari este nevoie de aparate și locații complete de distilare.

adecvate şi departe de zona locuită din cauza pericolelor inerente depozitării şi manipulării materialelor foarte inflamabile.

Calitatea bună a ingredientelor este extrem de importantă pentru a obține rezultate bune. Uleiurile uscate trebuie verificate cu hârtie de turnesol pentru a se asigura că nu sunt râncezite, iar uleiurile esențiale trebuie să fie recent distilate. Folosiți vase curate și, folosind în acest scop un bain-marie sau o arenă sau un foc liber, reglați întotdeauna cu grijă căldura, astfel încât esența să nu se volatilizeze sau rășinile să se carbonizeze.

Pentru a preveni lipirea rășinilor de fundul balonului sau sticlei de vopsea atunci când se topesc, se obișnuiește să se pună sticlă zdrobită grosier, mai întâi spălată și uscată, împreună cu ingredientele de vopsea. Anumite pahare, datorită sărurilor de plumb pe care le conțin, acționează ca desicanți, dar în cazul particular rolul paharului pesto este de a preveni aderența tenace a rășinilor dizolvate la fundul recipientului pentru ca acestea să nu se carbonizeze și să nu se coloreze. maro, stricând astfel un produs mai bun cu cât este mai clar și mai transparent.

In general, balonul sau sticla pusa pe foc trebuie umpluta doar pe jumatate, pentru a preveni revarsarea materialului in fierbere cand se ridica.

Nici măcar apa din bain-marie, sau arena, dacă este folosită cu aceasta, nu trebuie să umple recipientul corespunzător, pentru a face loc lichidului care se revarsă accidental din sticlă și astfel să împiedice turnarea materialului inflamabil pe foc. Dar fie că funcționează cu foc deschis sau cu bain-marie, cârpele umede trebuie

ținute întotdeauna la îndemână pentru a sufoca imediat focul în cazul în care lichidul în fierbere se revarsă pe foc.

Se pune esenta, rasina si paharul zdrobit in balon, se pune la bain-marie pana ce rasina s-a dizolvat la foc mic si dupa cateva momente de fierbere usoara, care sunt suficiente

-- ----------ç-- pentru a încorpora complet terebentina, scoateți borcanul de pe aragaz, lăsați-l să se odihnească o zi și decantați lacul și păstrați-l pentru utilizare.

Produsul este foarte elastic si deci potrivit pentru suprafete pictate in ulei, in special panze in continua miscare datorita contractiilor stratului de culori care se usuca, si datorita elasticitatii panzei in sine. Aceste vopsele pot fi obținute și la rece, adică lăsând rășinile în uleiul esențial pentru a se digera în sticle sau baloane cu o capacitate dublă a materialului plasat în interior. Apoi recipientul de sticlă, închis cu un dop, este expus pentru câteva zile la soare sau la o sobă, amestecând din când în când conținutul cu o baghetă de sticlă, care este apoi decantată și filtrată cu bumbac, și va fi limpede și gata de utilizare.utilizare. Puțin camfor ajută la soluția rășinilor și facilitează uscarea acestora. Vă rugăm să rețineți că atunci când uleiul esențial este distilat recent, doza de rășină trebuie mărită pentru ca vopseaua să nu fie prea lichidă.

În mod obișnuit, pentru concizia operațiunilor și pentru că căldura asigură claritatea produsului, vopselele de esență se realizează la bain-marie. Fierberea nu trebuie prelungită dincolo de ceea ce este convenabil, deoarece cu cât este mai expus la căldură, cu atât vopseaua se va îngălbeni mai mult.

Vopselele Essence sunt depozitate în recipiente de sticlă sigilate. menținut la 15°. Este necesar să nu închideți sticlele în timp ce vopseaua este încă fierbinte. Vopselele care au trei sau patru luni sunt mai bune decât cele proaspăt făcute; raman mai stralucitoare, formeaza un strat mai dens, deci nu este nevoie sa repetam straturile, iar ceea ce este cel mai important, sunt mai elastice si rezista mai mult timpului.

Cu toate acestea, dacă vopselele sunt prea vechi, ele devin grase, adică își pierd capacitatea de a se usca din cauza rășinificării

esente in contact cu aerul, pentru ca acestea sa fie conservate si mai bine prin trecerea lor din recipiente mari in altele mai mici pe masura ce sunt folosite.

Lacurile grase, sau uleiurile de uscare, sunt realizate exclusiv din ulei de in fiert sau ulei de nuca gatit cu cupru sau chihlimbar. Deoarece aceste două rășini se topesc doar la o flacără mare și trebuie amestecate cu ulei în clocot, atât rășinile, cât și uleiurile se carbonizează, iar produsul este prea colorat, prea lipicios pentru a fi utilizat în vopsire. Aplicarea lor nesăbuită pe tablouri constituie una dintre cele mai mari daune care pot fi cauzate picturii din cauza dificultății extreme de a trebui să le îndepărtezi.

În ciuda lipsei de profit care se putea obține din cupru și chihlimbar pentru uz pictural, cele mai uimitoare lucruri imaginabile au fost întotdeauna scrise pe aceste două rășini.

Chihlimbarul era mai ales ca piatra filosofală a . manipulatori ai ingredientelor picturale, și a nu ști să dizolve chihlimbarul pare a fi cea mai rușinoasă mărturisire care poate fi extrasă de la cei implicați în fabricarea vopselelor: de aceea există tot atâtea rețete pentru vopsele de chihlimbar, cât și pentru cele realizate cu cele mai moi rășini. : că dacă modestia autorului este de natură să-l facă să rostească declarația oprobioasă, aceasta va fi totuși temperată de afirmația constantă că un prieten sau alții ar fi putut să se împace cu ea.

Cu ochii ațintiți asupra soluției visate a chihlimbarului sau a cupei, Watin exclamă:

„Ce descoperire mai plăcută, mai utilă decât Varnish! „Scrisul și tiparul ne transmit ideile oamenilor, prin ea glasul geniului va răsuna până la posteritatea cea mai îndepărtată; prin ea adunăm lucrările Poetului, Oratorului etc. Dar nu are geniu atunci

„alte organe?” Pânza respiră, culorile prind viață, o capodoperă se formează dintr-o pensulă harnică: să ne grăbim să o furăm din greșeala secolelor și să o transmitem în cele mai îndepărtate epoci. Nepoții noștri se vor grăbi să culeagă din mâinile noastre acest tablou istoric interesant, acest portret prețuit al celor mai buni dintre Prinți, pe care Lacul le va păstra. Textura fragilă a lemnului este distrusă prin folosire, porii săi întredeschiși primesc și comunică din toate părțile impresiile maligne ale unui aer distructiv; însăși vopseaua care o împodobește, pare să anime viermele care roade în devastarea sa, servind drept momeală: Lacul își strânge porii, își prelungește existența, respinge și alungă influențele îngrozitoare ale unui aer corupt, insecta este împinsă deoparte. , „cel care se vede surprins acolo piere fără resursă. Acolo

„Natura în materialele care fac Lacul, păstrează „insectele, muștele: ce spun? industria a făcut-o deja „depozitarul fidel al generațiilor; încă un pas, iar omul își va putea păstra existența fragilă dincolo de moarte; nu va trebui să regretăm că ignorăm fericita artă a îmbălsămirii a Anticilor: încă un pas, iar Lacul va aduce împreună ductilitatea metalului, transparența cristalelor, soliditatea

fosilelor; iar odată ce a devenit fix și solid, ne va prezenta avantajele multiplicate ale tuturor mineralelor combinate.

Renumitul producător de culori și lacuri avea puține speranțe de la lacuri de cupru și chihlimbar, al căror sfat prețios pentru artist este să fie simplu în procese, a acelei simplități care nu poate fi dobândită decât prin experiență îndelungată și atât de opusă obiceiului de a crede doar în succesul rețetelor ambalate cu cele mai disparate materiale. «Les matières multipliées (spune Watin) adesea «se contrarient entr'elles: plus souvent elles s'énervent et

treierat

« dacă minent reciproquement; efectele sunt distruse de « contraires, sau émoussés de semblables, și bine

<   departe de a atinge perfectiunea, artistul nu-si indeplineste nici macar obiectul. Astfel, în compoziția Lacului, sunt necesare cel mult două sau trei substanțe: nici măcar nu depinde de capriciul nostru să luăm doar cutare sau cutare material. Cele mai bune fiindu-ne cunoscute, modul de utilizare fiind sigur, la ce ne-ar folosi inmultirea retetelor si metodelor? Trebuie să le folosești

<   mai bine și respinge-i pe ceilalți”.

Un exemplu de antiteză dintre conceptul empiric și criteriul rațional, în ceea ce privește vopselele, nu ar putea fi mai evident decât prin compararea următoarelor două rețete, dintre care prima este preluată din cartea culorilor: Secreti del secolo XV (i):

„Pentru a face vopsea lichidă, bine”.

♦ Puneți două kilograme de ulei obișnuit și două kilograme de semințe de in proaspete și fierbeți-le împreună într-o oală vitroasă, tocate atât de mult încât lipiciul să fie jumătate. Apoi o pui într-o altă vază de sticlă ca o oală, apoi ai un trei pei și pui oala deasupra și se limpezește sub foc. Și pe măsură ce începi să fiarbă și adaugi treizeci sau patruzeci de spice de usturoi decojite și bine tăiate felii, apoi adaugi puțin usturoi prăjit la discreția ta și lași să fiarbă și să fiarbă. Iar dacă vrei să știi când este bine făcută, ia o penă de pui și înmoaie-o în tigaie. « Dacă pixul este decojit și gătit, este gata: și scoateți-l de pe «foc și când s-a răcit adăugați un kilogram de vopsea « ca să scrieți bine, câte puțin, și veniți mereu « amestecând cu un bat. Apoi când e aproape

(i) O. Guerrini și C. Ricci, Secretele secolului XV, Bologna, Romagnoli și Dall'Acqua, 1887, pag. 201.

« la rece, se adauga sase sau opt albusuri batute spuma si « limpede ca la cinabru si se amesteca bine. Apoi „puneți-l la soare pentru o zi și

amestecați-l în fiecare oră și păstrați-l într-un loc răcoros” și va fi bine.

În excelentul Manuel des jeunes artistes amateurs en peinture de MPL Bouvier (1) există cealaltă rețetă, la care se atrage toată atenția artiștilor, precum cea care rezumă subiectul lacurilor în raport cu pictura:

„Lac Essence αΙΓ, 0 lac pentru tablouri”.

Trebuie să aveți grijă să nu lăcuți un tablou cu lac de spirt de vin sau oricare altul decât cel pe care urmează să îl indică și care este alcătuit din mastic în lacrimi dizolvate în esența de terebentină bine rectificată, care se numește deci lac de tablou.

Această vopsea se găsește în toate țările în care există vreun pictor; dar este adesea prost făcut și se îngălbenește după un timp scurt de a fi pus pe vopsea. Un lac de imagine bun ar trebui să fie aproape alb și la fel de clar ca cea mai fină apă. Descriu modul de a o face, dar mai întâi trebuie să explic de ce nu trebuie folosită vopsea pe bază de alcool, care este totuși frumoasă și foarte albă, ca unele altele care, totuși, trebuie respinse.

Este necesar să se poată îndepărta lacul de pe tablou atunci când acesta a îngălbenit sau când un accident neprevăzut l-a deteriorat. Acum lacul de spirt de vin nu se poate indeparta, sau cel putin nu se poate face fara ajutorul unor procedee periculoase care altereaza mereu, mai mult sau mai putin, vopsirea, asemenea unor ape corozive care, la indepartarea lacului, inlatura in acelasi timp toate finetile. și aproape toate glazurile.

(1) Bouvier, Manuel des jeunes artistes amateurs en peinture, 1787, pag. 595 și urm.

Toate celelalte vopsele albe au același dezavantaj, iar unele sunt atât de roșii încât nici nu trebuie să te gândești la asta.

Așadar, vin să vă indice cum puteți face singur o vopsea foarte bună, apoi cum trebuie aplicată și ce măsuri de precauție trebuie luate înainte și după operație.

Cumperi de la băcan cea mai fină esență de terebentină pe care o poți găsi: trebuie să fie albă ca apa și atât de limpede și subțire încât atunci când este scuturată în sticlă se leagănă puternic de pereții vazei. În ceea ce privește celălalt medicament care este folosit pentru a da corp și consistență vopselei, este chitul de rupere. Distingem acest lucru în chit masculin și chit feminin: masculul este mai bun. Trebuie să o dizolvi singur, să o zdrobești și să iei doar lacrimile cele mai albe și mai transparente, ca atunci când zdrobești gomiùa arabica.

Soluția se poate face pe foc, așa cum voi spune mai târziu, dar este necesar să se folosească doar focul foarte blând, foarte moderat, și să se ia cele mai mari precauții pentru ca esența să nu ardă, ceea ce ar duce la accidente grave pt. oameni aproape de balon. Se iau patru uncii de mastic mascul sfâșiător, foarte alb, foarte curat și bine ales; se pune in balon, turnand peste el, nu aceeasi greutate, ci aproape acelasi volum de esenta; și vei face un fel de mâner de hârtie pentru ca balonul tău să îl manipuleze cu ușurință fără a risca să te arzi.

Păstrați balonul fără plută ridicat la opt inci de la căldura foarte blândă, pentru a obișnui treptat paharul cu căldura, simțind recipientul dedesubt cu degetele pentru a aprecia gradul de căldură; iar acest lucru se repetă timp de trei sau patru minute, de fiecare dată aducând balonul puțin mai aproape de foc.

Când consideri că paharul este suficient de fierbinte încât să nu se rupă, așezați-l cu atenție pe partea cea mai moderată, care nu ar trebui să fie aproape nimic mai mult decât cenușă fierbinte. Lăsați-l în același loc pentru o clipă, apoi avansați încetul cu încetul, treptat, spre focul cel mai strălucitor, dar fără ca nicio parte să se aprindă sau să pâlpâie; scoateți des sticla ținând-o de mânerul de hârtie; în cele din urmă puneți-o treptat pe flacără deschisă.

Observând că din balon se ridică un vapor ușor, se retrage încet și se pune înapoi într-o parte mai puțin fierbinte, aceasta fiind dovada că lichidul se încălzește prea mult. Când vezi chitul topit, cu excepția câtorva particule grosiere, vopseaua este gata. Se ia de pe foc si se aseaza pe cenusa simpla fierbinte, pentru a evita trecerea prea brusca de la cald la rece.

Se lasa putin sa se raceasca si cat este inca cald, se toarna intr-o alta sticla, filtrandu-l prin sita de matase in acelasi timp.

Când vopseaua este complet rece, acoperiți sticla și lăsați-o să se odihnească două-trei zile, după care puteți folosi vopseaua în siguranță.

Dacă lacul nu a fost făcut la o căldură prea mare, iar medicamentele au fost bine alese, iar balonul a fost bine uscat, lacul trebuie să fie doar ușor colorat, fluid, fără aspect de sirop.

Aceeași vopsea se face și la bain-marie; singura diferenta consta in a pune balonul in apa clocotita, in loc sa il asezi pe foc; dar trebuie mai intai sa incalziti paharul expunand-o cateva minute la vaporii clocoti ai apei si apoi sa-l scufundati, iar odata scufundat, sa tineti mereu caldura aprinsa pentru ca fierberea apei sa nu fie intrerupta.

Balonul trebuie scufundat astfel încât nivelul de

lichidul intern este cu un inch sau doi mai mic decât lichidul extern care fierbe. Chitul se va topi mai lent decât la căldură directă, dar va ajunge să se topească foarte bine, atâta timp cât ai grijă să ții apa la bain-marie să fiarbă continuu. Într-adevăr, vopseaua va fi mai pură și mai albă.

Riscul de spargere a sticlelor este mai mic, totuși trebuie să fii vigilent, pentru că, fiind nevoită să țină continuu focul viu, o scânteie ar putea da foc esenței. Prin urmare, țineți întotdeauna un ochi pentru a nu vărsa nici o picătură, deoarece arderea ar fi instantanee și dezastruoasă pentru cei din apropierea aparatului.

Odată ce vopseaua s-a dizolvat, scoateți vasul și uscați-l bine de umiditatea exterioară; este decantat și funcționează în tot așa cum sa menționat anterior.

Vopseaua poate fi dizolvată și într-o baie de nisip. Se alege nisip fin, uscat și se pune într-un vas, de preferință din fier, de capacitate suficientă pentru a conține balonul la adâncimea necesară, adică nivelul esenței este cu un inch sau doi mai jos decât nivelul nisip exterior, în timp ce Mai jos sunt întotdeauna două degete de nisip pentru ca sticla să nu atingă fundul vazei de fier. Dar este de preferat, deoarece accidentele sunt atât de ușoare, bain-marie și, cel mai bine, soluția de mastic în esență la căldura soarelui de vară.

Puneți aceeași cantitate de esență și mastic menționată mai sus într-o sticlă și expuneți paharul la razele celui de-al 4-lea cap de duș, având grijă să urmați traseul soarelui pentru ca sticla să rămână cât mai puțin ferită de căldură. Amestecați lichidul de fiecare dată când vă apropiați de sticlă: de cinci sau șase ori pe zi este suficient. Totuși, dacă vremea devine umedă, scoateți sticla, fără a uita această precauție, pentru că nu numai masticul nu va

se topeste in timp ce vremea este innorata si umeda, insa vopseaua ar deveni atat de tulbure incat sa strice functionarea, umiditatea fiind fatala pentru orice fel de vopsea.

Adesea este nevoie de mult timp pentru a obține fuziunea masticului cu simpla căldură a soarelui, uneori de multe săptămâni: aceasta depinde de gradul de căldură și de seninătatea cerului; dar ești răsplătit pentru așteptare prin frumusețea vopselei pe care o obții. De aceea, fiind nevoita sa tineti sticla expusa la aer o perioada indelungata, este necesar sa o acoperiti usor, punand pe gatul sticlei un tifon si pe tifon un capac de carton cu mai multe orificii facute cu un ac mare; care este foarte diferit de alte metode, în care sticla trebuie ținută complet desfundată.

Daca esenta scade mult, in ciuda modului indicat de acoperire, adaugati mai multa esenta pana se ajunge la nivelul primitiv. În orice caz, puteți adăuga oricând puțină esență pură la o vopsea prea groasă.

Odata facut lacul se trece printr-o sita ca in celelalte moduri indicate, si se aseaza dopul pe sticla, se depoziteaza intr-un loc

racoros si luminos, dar nu la razele soarelui, care ar face rapid lacul dens. .

Rețineți, referitor la alungirea lacului de mastic cu esență, că riscați să îl subțiați prea mult și, în plus, să îndepărtați o parte din vopsea la aplicarea lacului, deoarece nimic nu afectează mai puternic culorile decât esența, chiar și când culorile au fost bine uscate și întărite de mulți ani. Prin urmare, trebuie să ne menținem în limitele corecte.

Uleiuri sicative. — Denumirea generică a uleiurilor include diverse fluide combustibile, grase, grase la atingere, mai ușoare decât apa, care se obțin prin diferite procedee din multe plante și anumite părți ale animalelor.

Uleiurile, datorită diferitelor proprietăți care le deosebesc, se spun

se gasesc in uleiuri fixe, uleiuri uscate, uleiuri esentiale, uleiuri empireumatice si uleiuri animale. Pentru artă interesează doar uleiurile uscate și esențiale. Uleiurile uscate sunt principalii solvenți ai vopselei în ulei, foarte adesea asistați de uleiuri esențiale sau esențe care intră în compoziția vopselelor și servesc ca diluanți ai ambelor. Uleiurile uscate au o afinitate marcată pentru oxigen, care le reduce treptat de la starea lichidă la cea de mare soliditate. Creșterea temperaturii face ca oxigenarea acestor uleiuri să fie mai rapidă, care se oxidează și în recipiente din cupru, plumb, anumite tipuri de sticlă, și cu mulți oxizi metalici, dacă sunt puse în contact direct cu aceștia. De asemenea, sunt supuse râncezirii din cauza reziduurilor de țesut celular sau albumină sau mucilagii lăsate de preparatul imperfect, care la descompunere dezvoltă fermente nocive chiar și culorilor cu care sunt amestecate.

Uleiurile uscate, în stare naturală, sunt mai puțin grase la atingere decât uleiurile fixe și au un aspect mai gălbui.

Excesul de căldură produce o descompunere caracteristică asupra uleiurilor sicante; ele fierb în general la o temperatură de 300 până la 400 de grade, dezvoltând o substanță volatilă care irită puternic ochii și organele respiratorii. Această substanță a fost numită aerolina de către Berzelius. În același timp, din cauza fierberii, se îngroașă și se colorează intens datorită cantității mari de părți carbonizate. Apoi își pierd solubilitatea în alcool și eter și sunt modificate mai rapid prin acțiunea aerului.

Principalele uleiuri sicative sunt: ulei de in, ulei de nucă, ulei de mac alb și ulei de canepa.

Uleiul de in se extrage din semintele de in prin compresie. Are o culoare galben închis, fluid, cu un miros greață. Se solidifică sau îngheață doar la -27 de grade. Nu este singur

bilă în alcool decât în cantități foarte mici. Potrivit lui Girardi, 1000 de grame de alcool absolut la o temperatură de 150 dizolvă 70 de grame de ulei de in. De Saussure a descoperit că, atunci când este rășinizat, uleiul de in absoarbe jumătate din greutatea sa de oxigen.

Semințele de in trebuie alese ca fiind scurte, mari, compacte, rotunjite, grele, maro deschis și uleioase. Ceea ce nu combină aceste calități și care a căpătat o culoare verzuie trebuie aruncat pentru fabricarea uleiului.

Pentru a obține ulei din semințele de in trebuie mai întâi să le prăjiți pentru a distruge cantitatea mare de mucilagi pe care o conțin, apoi să le zdrobiți, să le încălziți cu puțină apă fierbinte și să le supuneți presei. Culoarea uleiului care picură, dacă prăjirea a fost menținută la niveluri potrivite, este de un galben verzui.

Ulei de nucă. — Se obține din nuci ajunse la maturitate și uscate. Nucile suglans regio sau nucul obișnuit sunt cele mai des folosite, dintre numeroasele soiuri ale acestui fruct, pentru extragerea uleiului.

Nucile trebuie culese nu înainte de a fi coapte, ci când cad de la sine din copac și lăsate să se usuce două sau trei luni. Astfel, cel mai bun ulei se produce în lunile noiembrie, decembrie și ianuarie, în celelalte luni deoarece nucile sunt prea bătrâne.

După decojirea nucilor și alegerea celor mai sănătoase și frumoase, se țin în apă până se îndepărtează coaja gălbuie care le acoperă, apoi se zdrobesc la presă punându-le într-o pungă de pânză sau între coli de hârtie. Plio-ul care iese este de culoare ușor chihlimbar, cu un miros plăcut și un gust dulce.

Uleiul de nucă se usucă mai puțin decât uleiul din semințe de in, dar este mai limpede. Congelați la — 30o.

Ulei de mac. — Se extrage din semintele macului alb prin zdrobirea lor si presarea lor in presa. Când este pur, uleiul de mac este mai puțin lipicios decât alte uleiuri de uscare. Are o culoare alb-gălbuie, fără miros și o aromă ușoară de migdale. La o temperatura de -18 grade ingheata, mentinand aceasta stare chiar daca termometrul se ridica la 20o.

Uleiul de mac rareori râncește. Este foarte albă, dar mai puțin uscată decât cea a semințelor de in și a nucii, iar astăzi este cea mai folosită la prepararea culorilor în ulei.

Ulei de canepa. — Uleiul de saper este extras din semințele plantei cu acest nume. Semințele trebuie să fie grase, netede, negricioase și grele.

Pentru extragerea uleiului, semintele se prajesc usor, se macina in moara si se umezesc putin inainte de a le pune sub presa. Uleiul extras, când este proaspăt, are o culoare galben-verzuie care se îngălbenește mai mult în timp: ca și uleiul de in, și acest ulei îngheață doar la -270.

Uleiul de canepa este foarte uscat, dar este cel mai puțin folosit în artă.

După ce vopselele grase au fost excluse din uz pictural: cele bazate pe esența de terebentină s-au dovedit a fi de preferat datorită ușurinței mai mari de a le îndepărta, dacă era necesar, din pictură, dar mai ales datorită îngălbenirii mai mici pe care le-au provocat culorilor. , și având în vedere că și la prepararea culorilor de multă vreme s-au folosit uleiuri sicante în starea lor naturală, nemaifiind gătindu-le la soare sau foc, nici amestecându-le cu numeroșii desicanți conceputi din cele mai vechi timpuri pentru a da uleiurilor. a acestui nume o proprietate pe care o aveau deja în sine; ar fi aproape de prisos să se atragă o atenție deosebită uleiurilor dacă, chiar și în cantități mici, acestea nu ar exercita asupra tabloului acea îngălbenire care a fost cauzată.

constantă a artiștilor de a lupta, supunând uleiurile sicante la o pregătire foarte atentă.

Experiența a arătat că principala cauză a colorării uleiurilor sicante constă în mucilagiul pe care îl rețin din comprimarea semințelor, deoarece eliberate de ele, pe lângă faptul că devin mai albe și mai fluide, își păstrează albul și fluiditatea pe care o au. realizat de mult timp.

Pentru a obtine aceasta purificare, vechii si-au expus uleiurile la soare timp indelungat pana cand mucilagiul a precipitat sau s-a evaporat si uleiul era limpede si pur: dar pentru a scurta o operatiune care necesita luni de zile, au apelat la alte mijloace mai pripite, desicantile. propriu-zis așa numite, care au fost atât de abuzate în răsturnarea tuturor bunelor practici ale pictorilor antici.

Unele substanțe care au fost introduse în uleiuri, precum osul calcinat, argila, alaunul ars, boraxul calcinat, magnezia, despre care se crede că le măresc puterea de uscare, acționau doar ca un filtru, absorbind impuritățile pe care filtrul le îndepărta apoi; dar principalii agenți au fost oxizii metalici.

Trandafir alb de cupru sau oxid de zinc, acetat de plumb, plumb alb, plumb roșu, litarge, trandafir verde sau verde cupru, cinabru, plumb în stare naturală, la care s-a adăugat ulterior mangan oxidul de zinc, formează seria nu scurtă de substanțe incluse printre ingredientele preparării uleiurilor și al căror nume apare adesea în vechile cărți de rețete tehnice.

Sai Saturn este o modificare a oxidului de plumb, plumb alb. Se știe că albul de plumb atunci când este adus la o temperatură ridicată devine galben și formează culoarea numită massicotto. Plumbul roșu este obținut din macinatul massicotto și expus într-un cuptor cu reverberație, la foc continuu. Dacă în combinația menționată de plumb roșu căldura este crescută până la

reduce plumbul roșu incandescent, pe oxidul de plumb se formează un principiu de vitrificare în fulgi sau foi mici galben-roșii, care se numește litarg.

Din litargiu fiert în oțet distilat, filtrat și redus la o anumită consistență cu foc, la răcire se obțin cristale de agat, care sunt saturnul; desicant care se găsește și pe piață în tuburi asemănătoare cu cele ale culorilor.

Plumbul, după cum se poate vedea, formează baza aproape tuturor desicanților antici. Astăzi se obțin rezultate și mai rapide prin combinarea plumbului cu oxidul de mangan, necunoscut de antici sub această formă, dar ca magnezia neagră folosită în arta smalțului și în sticlărie pentru a face sticla verde albă. Manganul este atât de flămând de oxigen încât trebuie depozitat în tuburi mici de sticlă sudate pe lampă, astfel încât să nu se oxideze. Această proprietate asociată cu cea a plumbului este utilizată în uleiurile reducătoare adecvate pentru schimbarea în vopsele de uz industrial, limitând toată prepararea preventivă a uleiurilor de uscare pentru artă la spălarea cu apă.

Cel mai simplu aparat și la îndemâna tuturor este o pâlnie de sticlă, de o anumită capacitate, închisă la partea ascuțită de un capac sau, mai bine, de un robinet de metal sau cauciuc. Umplut aproximativ două treimi cu apă și restul cu uleiul de purificat, amestecați-l în pâlnie cu un băț și lăsați-l să se odihnească până când setarea se scufundă până la fund. Apoi scoateți capacul, închideți-l imediat ce apa s-a scurs și repetați operația de șapte sau opt ori, ceea ce este de obicei suficient pentru a obține cel mai limpede ulei. Acest proces este astfel descris într-o rețetă din Libro di secreti a lui P. Alessio, tipărită la Lucca în 1557 și răspunde investigațiilor științifice efectuate ulterior asupra cauzelor fenomenului, care au scos în evidență cum

prin indepartarea sau scaderea acelor mucilagii care fermenteaza, afinitatea uleiului pentru oxigen este redusa si actiunea atmosferica este prelungita, daca nu este distrusa.

Leonardo da Vinci învață și o modalitate de a obține, prin intermediul apei, un ulei pur de nucă; și afirmă că „toate uleiurile în sine sunt clare, dar felul în care sunt extrase le modifică”.

Uleiurile comerciale pot fi găsite amestecate cu altele de calitate inferioară și chiar complet diferită. Uleiul de in poate fi combinat cu uleiuri minerale si uleiuri animale precum uleiul de peste, dar mai des cu ulei de bumbac, ulei de rapita, ulei de mac, ulei de camelina sau similar. Uleiul de nucă poate fi alterat cu ulei de susan, ulei de arahide etc.

Toate aceste sofisticari nu sunt usor de precizat deoarece se prefera in mod firesc acelor uleiuri care prezinta cea mai mica probabilitate de a fi descoperite si nici printre infinitele mijloace propuse pana acum pentru verificarea uleiurilor nu exista vreunul care sa nu se comporte in acelasi mod cu două, trei, patru sau mai multe calități diferite de uleiuri, astfel încât alegerea uleiurilor uscate, deja preparate, este legată de lipsa unui sistem practic de evaluare generală a uleiurilor.

Dintre procesele de albire a uleiurilor uscate, cele mai rele dintre toate sunt cele bazate pe folosirea de substanțe caustice și acide, care, dacă nu sunt absolut eliminate prin spălarea ulterioară, provoacă daune grave culorilor: și garantează orice imunitate a substanțelor acide provenite din preparatul sau din fermenti spontani, uleiurile sicative trebuie întotdeauna testate cu hârtie de turnesol înainte de a le folosi pentru art.

Uleiuri esentiale. — Uleiurile esențiale sau, mai frecvent, esențe, sunt obținute din multe plante care se remarcă prin mirosul aromatic penetrant pe care îl emană, precum spico, lavandă, pin alpin, rozmarin, dafin, portocală.

și multe altele; si se crede ca provin dintr-o anumita fermentatie sau dezorganizare a substantei vegetale* sau din oxigenarea principiilor imediate.

Unele esente sunt amestecate cu rasini secretate de plante sub forma de balsam, in timp ce altele sunt in stare lichida. Cu toate acestea, toate trebuie distilate pentru a fi pure.

Datorită densității lor, unele sunt mai ușoare decât apa, altele precipită în ea; dar, în general, sunt insolubile în apă, în timp ce au o mare afinitate pentru alcool, eter și uleiuri fixate și uscate.

Esențele sunt foarte inflamabile, ca și vaporii lor, și pot forma și amestecuri explozive cu clor și sodiu. Acțiunea aerului le îngroașă, iar rășinile particulare rezultate rămân într-o stare perpetuă vâscoasă nepotrivită utilizării picturale.

Pentru vopsire se folosesc de preferință esența de terebentină și cea de spico sau lavandă.

Esența terebentinei provine din distilarea lichidului secretat de unele soiuri de conifere, precum pinul, bradul și zada. Este limpede, cu un

miros puternic care poate fi îndepărtat prin tratarea esenței cu var, în vid sau în curent de acid carbonic, dar care revine din nou la contactul cu aerul. Are un gust acru și arzător; fierbe la 156 de grade. La temperaturi obișnuite, o anumită cantitate nu se evaporă niciodată complet, ci lasă un reziduu care nu se usucă niciodată.

Puteți reda limpezimea terebentinei fără a o distila din nou, amestecând-o cu var neted pudră. Sedimentul care se formează aduce cu el părțile îngălbenite și îngroșate. În general, este de preferat tipul cunoscut sub numele de ulei de terebentină eteric, având întotdeauna grijă să îl schimbați des pentru că toate esențele sunt alterate de acțiune.

Esența de lavandă sau spiccasi este extrasă prin distilarea apei de lavandă sau flori de spico, această varietate de lavandă cu proprietăți similare din toate punctele de vedere. Este gălbuie; • de culoare, de miros foarte puternic, de aromă acre, aromată și amară. Modalitatea de obținere a acestuia este cea mai simplă, deoarece necesită doar colectarea uleiului natural în apa de distilare, dar cu toate acestea este mai probabil, potrivit lui Forni, să găsească soluția potrivită. în urmă, distilând terebentina pe florile de lavandă de mai multe ori decât esența propriu-zisă. Upa. Proprietatea specială a acestei esențe este că explodează ușor cu iod, dezvoltând vapori galbeni.

Esența petrolului. — S-a remarcat deja, atunci când se ocupă de vopseaua cu ulei, că acest produs de distilare a petrolului tinde să înlocuiască terebentina. toate acele întrebuințări ale picturii, cu excepția vopselelor, pe care le-a asigurat de multe secole, dar o întoarcere la același subiect nu va fi inutilă.

Solubilitatea completă a esenței de petrol în uleiuri și care nu dă naștere la reziduuri rășinoase și fiind perfect volatilă este cerința pentru care este. ajunge să-l prefere esenței de terebentină și. adoptarea sa se sugereaza in toate acele cazuri in care se considera necesara diluarea intermediarului uleios al culorii, dar nu trebuie uitat ca impreuna cu esenta de ulei se indeparteaza si o cantitate considerabila de ulei care se dizolva din culoare, încât cu câteva spălări cu esență de petrol poate reveni la o culoare prăfuită, uscată, de parcă nu ar fi fost niciodată combinată cu vreun solvent, efect la care esența de - terebentină a cărei orice principiu rezidual rămâne mereu închisă în ulei, mai ales dacă esența de terebentină nu a fost distilată recent. , t

Acum, daca...esentele ofera servicii utile in pictura in ulei, acest procedeu datoreaza insa profunzimii tonurilor, tenacitatii constituirii sale, care il fac mijloc de

vopsea pe o durată mai lungă, exclusiv cu acel ulei care trebuie păstrat în proporție potrivită și nu îndepărtat atât de puțin, așa cum se practică adesea și se întâmplă infailibil cu abuzul de esență de ulei.

Toate defectele care pot fi atribuite esenței terebentinei provin din folosirea acesteia impură sau îmbătrânită, dar în orice caz ar fi o greșeală să considerăm două substanțe ca fiind echivalente ca origine și proprietăți*, foarte diferite între ele, mai ales când de la unul pot obţine avantaje sau întâmpina inconveniente pe care celălalt nu le prezintă. Esența de terebentină pură, ca diluant al culorilor în ulei, asigură moliciunea acestora la uscare, în timp ce cu esența de petrol se întărește cu siguranță, iar orice face culoarea sau lacurile prea sticloase și friabile este dăunător, atât în straturile interne ale culorii și la suprafață. Elasticitatea este un element de conservare a picturii de o importanță prea mare pentru ca acesta să nu merite să-i sacrifice ceva, de aceea folosirea esenței de petrol trebuie supusă mai degrabă unor precauții mai mari decât acelei generozități pe care plăcerea uscării prompte, atractivitatea. a unei opacităţi plăcute a culorilor şi a clarităţii mai mari pe care o aduce cu sine acest auxiliar modern al lucrării picturale.

Deshidratanti. — Pe lângă seria de oxizi metalici care pot crește puterea de uscare a uleiurilor de in, nucă și mac, în arta preparatelor în sine se numesc desicanți și ajutorul esențelor și amestecul cu rășini sub formă de lacuri. sub formă de lichide, jeleuri, unguente, balsamuri, creme și altele asemenea, au, în funcție de puterea de uscare, scopul de a facilita uscarea anumitor culori, de a favoriza aderența de noi straturi de culori pe vopseaua deja uscată, îndepărtați scurgerile sau serviți și ca vopsele parțiale.

Deshidratantele sunt una dintre cele mii de forme în care industria gâdilă în mod special amatorismul prin defalcarea diferitelor procedee de pictură pentru fiecare act pe care le necesită și pentru fiecare prin prezentarea de unelte și preparate cu un exterior elegant cu denumiri sugestive de proprietăți infailibile sau de paternitate. artiști celebri și întotdeauna cu momeala ușurinței în utilizare. Și după cele spuse despre dificultățile inerente drenării și reluării muncii, se înțelege binevenirea dată balsamului copaiv și multitudinea de agenți de uscare ai Muller, Coutrai, Harlem ș.a.m.d.

Aceste stimulente de a nu gândi după propriile criterii și de a neglija studiul propriilor mijloace tehnice ajung adesea să fie luate în serios chiar și de artiști, fie

10 mai puțin, pentru un anumit timp, cât durează exercițiul empiric al materialului artistic. Dar mulți desicanți, pe lângă faptul că nu sunt necesari pentru execuția picturii, așa cum demonstrează apariția lor târzie în artă fără a fi necesare alte dovezi, pot deveni extrem de nocivi atunci când se obișnuiește să le țină pe paletă, datorită dificultatea de a reglementa folosirea lor si de a nu sti niciodata din ce substante sunt facute de fapt.

O simplă privire asupra istoriei procesului de pictură în ulei evidențiază efortul depus de primii uleiatori de a se elibera de inconvenientul vâscozității uleiurilor gătite iar piatra de poticnire la locul de muncă se simte mereu datorită trecerii inevitabile a culorilor din stare moale la cea rezistentă la orice efort al periei atunci când uleiul este în proces de uscare natural, deoarece trebuie agravat voluntar cu substanțe care, alterându-se într-un mod inegal.

Cursul pensulei ne obligă să subordonăm lucrarea nu nevoilor artei, ci celor ale desicantului.

Sunt cunoscute proprietățile uleiurilor sicante, ale lacului final al picturilor, ale esenței de terebentină sau de petrol,

pictorul are ceea ce este suficient și depășește chiar și cele mai pretențioase cerințe, să ajusteze uscarea culorilor în funcție de propriul talent în pictura în ulei, singurul procedeu care necesită un astfel de ajutor, mai ales pentru unele culori precum lacul nebun și negrul nebun. „fildeș; deoarece în frescă, tempera și acuarelă acțiunea aerului este atât de rapidă încât se preferă să prelungească starea umedă a culorilor decât să favorizeze uscarea lor mai rapidă.

CAPITOLUL XI

The ,Colle, the popixne and the I^priraiti^e.

Este adevărat, așa cum spune Vibert, că toate lipiciurile n^V inventate și descrise până în zilele noastre sunt de fapt făcute din opt substanțe, patru animale: gelatină, albumină, cazeină și ceară; și patru legume: amidon, gluten, gume și rășini; și că știind să obținem aceste substanțe se dispune de elementele necesare pentru a face orice lipici, acest lucru lasă nu mai puțin deschis posibilității, numai cu aceste extreme, de a putea manipula cel mai prost adeziv din această lume, neexistând un domeniu mai puțin potrivit pentru o procedură științifică riguroasă decât cea în care substanțele folosite aparțin regnului vegetal și animal și unde chiar și știința unui chimist poate face cea mai mizerabilă impresie împotriva. practica unui simplu muncitor.

Din gelatină, o substanță care este extrasă de preferință din unele părți ale animalelor, cum ar fi ligamentele articulațiilor, membranele care înconjoară mușchii, cartilajele și pielea, multe calități ale cleiurilor cunoscute în

comercializați sub denumirile de clei puternic, clei Flanders, clei pentru gură, clei pentru picioare de vițel, clei din resturi de piele sau resturi de piele de oaie, isinglass sau itiocolla, toate similare

între ele datorită ingredientului principal al gelatinei, dar de fapt diferite în culoare, tenacitate și adaptare la diferitele utilizări ale lipiciilor.

Modul de preparare are, de asemenea, o mare asemănare cu toate calitățile acestor cleiuri și este foarte simplu.

Odată ce cantitățile pe care doriți să le transformați în lipici au fost alese dintre părțile de animale descrise, acestea se spală de orice impuritate prin clătire cu apă curentă și se pun într-un cazan cu o cantitate adecvată de apă, materialul se fierbe timp de zece sau doisprezece. ore, pana ajunge la consistenta gelatinoasa dorita, care se testeaza turnand putin pe o farfurie si lasand-o la racit. După ce se toarnă lipiciul într-o cuvă, printr-un filtru grosier din rafturi de paie împrăștiate, se lasă să se odihnească o vreme și încă fierbinte se toarnă în cutii mari de lemn umede unde se lasă să înghețe suficient pentru a putea tăia. acesta în bucăți dreptunghiulare care se lasă să se usuce pe plase de sârmă. Odată uscate, piesele sunt lustruite frecându-le cu cârpe.

Pentru vopsire, în grunduri de ipsos sau ca tempera, se utilizează lipici din limbellucci sau resturi de piele și lipici de piele de oaie.

Cennino Cennini ne învață cum să le prepari pe ambele: „Este un lipici numit lipici de cuișoare, care este făcut din butași de caravelă (capră), corbele, nervi și multe bucăți de piele. Aceasta pasta se face in martie sau ianuarie cand este vreme puternica de frig sau vant; si se fierbe atat de mult cu apa limpede incat ajunge la mai putin de jumatate. Apoi il pui bine strecurat in anumite vase plate precum lighene sau lighene cu jalatina. Lasă-o să stea o noapte. Apoi dimineața o taie felii ca pâinea cu un cuțit;

pune-l pe covorașe să se usuce în vânt fără soare: și devine un lipici perfect."

Și iarăși: « El este un lipici care se face din gâturile de hârtie de oaie și din caprele și butașii acelei hârtie. Spala-le bine, pune-le in izvoare si apoi pune-le la fiert cu o zi inainte; cu apa limpede se fierbe pana devine trei parti Ton. Și vreau ca acest adeziv, când nu ai lipici de cuișoare, să-l folosești doar pe acesta pentru a tencui panouri sau altare adevărate: nu poți avea ce este mai bun din lume".

Lipiciurile de gelatină nu pot fi păstrate lichide fără a le amesteca cu o substanță care să le împiedice să se corupă. În acest scop se pot folosi acid acetic, acetat de alumină sau acid cromic, dar cu aceste substanțe lipiciurile modifică culorile și nu mai sunt utilizabile pentru uz pictural.

Avertismentul lui Cennini de a face lipici în lunile ianuarie și martie vine din posibilitatea de a lucra în anotimpurile de aer uscat pentru întărirea cât mai rapidă a gelatinei, și chiar și la vopsirea cu tempera lipicioasă este necesar să se evite păstrarea pânzelor sau a preparatului cu tencuială sau perete. adeziv care ar putrezi și ar deteriora pictura.

Când bucățile uscate de lipici trebuie reduse la o soluție apoasă, acestea se pun în izvoare peste noapte cu o cantitate de apă suficientă pentru a le acoperi. Adezivul uscat se umfla incet, iar apoi, la foc lent si mai bine la bain-marie, se dilueaza cu mai multa apa pana ajunge la netezimea dorita.

Pentru a conferi elasticitate cleiurilor gelatinoase, care la uscare capătă o duritate vitroasă, facilitând ruperea și desprinderea grundurilor și a culorilor de pe pânze, glicerina este utilă, totuși folosită cu mare parcimonie deoarece natura sa higrofitică, dacă ar fi în exces. , nu ar face decât să modeleze și să corupă cultura.

A se vedea ELEMENTELE TEHNICE ALE VOPSIEI

>'4 ' ·'**f ··* 4 «

Pentru ca îmbinările panourilor să fie vopsite străvechii foloseau un lipici din brânză și var; numit clei balon, dainomedi anumite brânză albă și tânără. „Acest lipici, care de la începutul său activat se numește propriu-zis clei de cazeină astăzi, se obține astfel: Odată luată brânza, se toacă sau se taie felii foarte subțiri, iar acestea se pun bucăți și se leagă cu ajutorul unui tampon. .se scufunda mana in mana in apa fierbinte, storcand pana nu mai iese grasime.Reziduul, care este cazeina, se macina pe piatra cu putin caic pana ajunge la consistenta unei paste netede si este gata de folosire. „folosit. Acest adeziv este „de o tenacitate extraordinară”,1 și întărit,1 nu se mai dizolvă în apă. Totuși, trebuie pregătit de fiecare dată, deoarece păstrat în lichide își pierde toată rezistența și se coruptă. 1 :

Cauciucuri. — Asemenea rășinilor, gumele sunt substanțe care se găsesc pe scoarța multor plante cu tulpină mare sub formă de picături sau lacrimi de culoare gălbuie mai mult sau mai puțin intensă, care se usucă până la o duritate cristalină.

Gumele diferă de rășini prin faptul că sunt solubile în apă și deloc în alcool, care mai degrabă le precipită din soluțiile lor apoase. Preferința acordată gumei arabice, provenite din salcâmii din Egipt, Arabia și Senegai, în comparație cu gumele scurse din caisul, prunul și cireșul noștri, depinde de solubilitatea completă a acelei gume. '

Toate culorile pentru acuarelă și miniatură sunt dizolvate în gumă arabică, sau mai bine zis, sunt dizolvate în acea gumă, deoarece adevărata gumă cu acel nume pare să fi dispărut de pe piață, atât de frecvent este înlocuită cu ingenios contrafziom de dextrină. , gelatină și alte materiale lipicioase cu costuri mai mici și proprietăți diferite.

Însă important în culorile acuarele este că toate au aceeași ușurință de topire pe paletă, iar odată întinse pe hârtie rezistă pensulei umede care revine peste ele și nu se îndepărtează ușor de parcă ar lucra nici pe sticlă. sau pe sticlă. La care poate calitatea hârtiei contribuie mai mult decât bunătatea gumei, văzând cum pe hârtiile fără lipici este imposibil să îndepărtăm vopseaua făcută dintr-o culoare dizolvată în

apă pură și fără umbra de gumă, trecând astfel nevoiți alegand intre gume de calitate inferioara nu ramane decat sa le alegem pe cele relativ mai bune plecand de la solubilitatea mai mare in apa si limpiditatea mai mare a boabelor. „! Pentru a elimina duritatea sticloasa a gingiilor care ar putea deteriora fisurarea si desprinderea acelor straturi de blofe unde s-au condensat, glicerina este de preferat zaharului si mierii, odata in folosinta.

„AMORSARE A PLACURILOR ŞI PÂNZELELOR. — Ușurința de răsucire și despicare a lemnului, și daunele pe care le aduce cu el, i-au făcut pe oameni să renunțe cu mult timp în urmă la practica de a picta panouri mici, unul dintre obiceiurile cel mai puțin receptive la spiritul constant de prevedere pentru durabilitatea lucrărilor. care distinge toate practicile picturii antice.

Pe scânduri* grunduirea descrisă de Cennini reproduce regula universală urmată în toate epocile fără a ține seama de calitatea lemnului, care în Italia era brad, plop, opiu și salcie.

După ce am ales lemnul fără noduri sau răsuciri mari de fibre, eliberat de orice fel de grăsime, netezit și umplut, unde lipseau așchii sau noduri, placa a fost lipită cu lipici puternic și rumeguș de lemn. , fara bare fixe 1A1 lemn in spate; avand grija, daca vreun cuie a trecut de suprafata de imprimat, sa le loveasca tare) '   I. !

inauntru si acoperiti-le cu bucati de tabla pentru ca tencuiala si apoi culorile sa nu rugineasca.

Rosturile au fost apoi acoperite cu fâșii de pânză lipite pe lungime, fără a preveni adeziv, deoarece mai întâi toată suprafața plăcii a fost întinsă bine și fâșiile de pânză au fost înmuiate complet în lipici și apoi netezite foarte bine cu mâinile. Potrivit lui Vasari, acoperirea îmbinărilor panourilor cu fâșii de pânză a fost inventată de Margaritone d'Arezzo (1256-1313), dar conform adnotatorilor ediției din 1846 a Vieților, acest lucru poate fi văzut și într-un frontal de altar marcat cu anul 1215, de un autor incert, în Galeria de Arte Plastice din Siena.

După ce a lăsat panoul să se usuce la aer - Cennini recomandă să profitați de o zi foarte uscată și cu vânt pentru această operațiune - și îndepărtând orice rugozitate posibilă cu o lamă de fier cu vârful ascuțit, pe panou a fost întins un prim strat de ipsos. si macinat cu acelasi adeziv diluat cu o treime de apa fierbinte.

După două-trei zile, după ce s-a răzuit corect suprafața și s-a pregătit o tencuială mai subțire, încă măcinată cu lipici, ca cel al stratului anterior, s-a aplicat un strat general cu o pensulă cu peri, netezind în cercuri cu palma mâinii pentru a se încorpora. tencuiala.subtire cu cea mai groasa. Lăsând tencuiala să se odihnească, dar nu să se usuce complet, fără a mai folosi mâna ci cu pensula, stratul de tencuială s-a repetat de opt ori, prelungindu-se lucrul până

noaptea, dacă era necesar, astfel încât panoul să nu fie abandonat până la terminarea lucrării. efectuat.

Odată ce tencuiala s-a uscat în aer, adăpostindu-l de soare, ceea ce a durat câteva zile, scândură a fost trecută cu o racletă plată, nu mai lată de un deget, folosită ușor, măturând în fața sa cu o grămadă de pene.

răzuind până când suprafața era netedă și strălucitoare ca fildeșul, iar panoul era gata de vopsit.

În pânzele pe care venețienii le-au preferat panourilor, generalizându-le folosirea, dintre care unul dintre cele mai vechi exemple a fost portretul gigantic comandat de Nero, înalt de 320 de picioare, potrivit lui Pliniu! grunduirea tencuielii este alcătuită din aceleași proporții de adeziv și tencuială folosite la panouri.

Cea mai bună pânză este cea de canепа, nici prea simplă, nici prea rară. Aleasă în dimensiuni convenabile, se întinde pe rame speciale și se aplică un strat de lipici, când acesta este uscat, se acoperă cu amestecul de ipsos și lipici ținut gata, într-un grad de. căldură suficientă pentru ca lipiciul să nu se coaguleze la aplicarea stratului mai subțire sau mai subțire pe care doriți să îl obțineți cu o spatulă. Odată ce tencuiala este uscată, răzuiți orice cocoloașe sau fire proeminente cu șmirghel sau piatră ponce, evitând sărăcirea excesivă a pânzei de ipsos pentru a nu fi nevoit să faceți petice greu de nivelat.

Panza de creta, atunci cand este mototolita intre degete, nu trebuie sa lase creta - nici aceasta crapatura - care in primul caz ar indica o lipsa de lipici, in al doilea un exces de grunduire.

Cretă. — La pregătirea grundurilor pentru panouri și pânze, calitatea tencuielii este de cea mai mare importanță.

Gipsul sau sulfatul de var este o combinație de acid sulfuric cu var care se găsește în natură sub formă de pietre, numite pietre de ghips sau scagliola în funcție de faptul că apare în blocuri sau fulgi în cariere.

Odata calcinata aceasta piatra pentru a indeparta apa de cristalizare, ia denumirea de ipsos de la tencuitori sau mulatori datorita folosirii ei in decoratiuni in relief si in turnari si reproduceri de sculptura.

Aceeași cretă pulverizată, lăsată la macerat în apă, măcinată și redusă în blocuri, care se lasă să se usuce temeinic, ...· ' ac/ ; : ; > \r:.>.-·· я ' formează tencuiala așa numită de auritori, care este cea folosită pentru amorsarea scândurilor și pânzelor de vopsit.

Diferența de remarcat între tencuiala tencuirilor și a def'formatorilor și cea a auririlor, numită și creta çii òaeta și creta putrezită,

constă în aceasta, că cea dintâi, amestecată cu apă, pentru care este foarte lacom, se întărește repede. , căpătând o duritate mare, în timp ce creta aururilor, datorită macerării la care a suferit, nu are mai multă coeziune și devine solidă decât prin amestecarea ei cu ceva lipici.

♦ » ■: J ·)· f. ...■ ZCbi. · Э « J? „■ · s ·' .

Tencuiala pentru folosirea grundurilor trebuie sa fie foarte alba si opaca, sa nu aiba granulatii de nici un fel si sa se dizolve complet in apa fara a da nastere la dezvoltarea caldurii.

A DOUA PARTE

A criteriilor tehnice si restaurare.

CAPITOLUL I

A criteriului tehnic.

până la descrierea diferitelor procese materiale ale picturii, din toate acele investigații la care au făcut obiectul lucrărilor maeștrilor artei antice, din concept

general al procesului de lucru, după cum se deduce din cele scrise în cele mai autorizate tratate de artă, folosirea materialului tehnic, în sarcina asigurării durabilității lucrărilor, apare complet liberă de constrângerea unei recepții.

o scară cât de îngustă s-ar putea considera necesară datorită varietăţii ingredientelor care o compun.

O împrejurare extrinsecă artei, precum posibilul pre

douăzeci de preparate din această varietate de ingrediente, că un criteriu solid de aplicare, combinat cu o vigilență compatibilă cu atenția cerută de lucrările picturale, este suficient

dorind să îndepărteze, în măsura în care natura materialelor în sine o dictează, de la acele modificări care neferite în timp duc la ruinarea lucrărilor, a contribuit la ridicarea

a artistului, din grija copleșitoare pe care i-ar fi adus-o

furnizează meticulos, la atingere prin atingerea pensulei, o proporționalitate predefinită de culori și solvenți; cu toate că

nu s-ar putea spune că, în lipsa unui material flexibil, arta însăși ar lipsi în această condiție, așa cum se întâmplă în industriile care se bazează pe artă condiționată atât de mult de motive de incompatibilitate între anumite materiale colorante, încât arta rămâne copleșită de proces tehnic.

' ·   . .5

Absența unei cărți de rețete, sau mai bine zis natura incompatibilă a unei cărți de rețete, nu este, totuși, un asemenea privilegiu al picturii care eliberează artistul de gândul la mediul material care trebuie să-i traducă ideea sau impresia ochiului său; si desi procesele de vopsire sunt toate organizate in asa fel incat garantiile necesare pentru durabilitatea vopsirii constau in principal in pregatirea preventiva atat a culorilor cat si a solventilor, cat si a suprafetelor de vopsit pentru fiecare proces individual >, regulile sunt totuși necesare deoarece calitățile conferite materialului nu sunt afectate sau chiar pierdute prin modul de aplicare a acestuia în actul picturii.
. .. .

De aici necesitatea în primul rând și importanța criteriului tehnic de utilizare a mijloacelor picturale spre acea durabilitate maximă la care sunt susceptibile și pe care o demonstrează. de a fi realizat în multe lucrări din trecut, văzând mereu că o mare parte din daunele care s-au produs picturilor de-a lungul timpului ar trebui puse mai puțin pe seama calității proaste a anumitor materiale folosite decât nerespectării acestora. a acelor norme pe care natura particulară a acestor plăci le cerea pentru a dobândi rezistență îndelungată față de posibilele cauze de alterare, putându-se astfel deduce că criteriul tehnic nu constă în simpla facultate de a recunoaște că orice produs natural, oa ^țiȘciaJe^ corespunde unui anumit tip e. că repetarea metodică a unui proces de aplicare duce invariabil la aceleași rezultate, constă în a ști să se ridice la

înțelegerea cauzelor care impun menținerea constante a anumitor proprietăți ale materialului folosit și cunoașterea obținerii unor efecte corespunzătoare celor deja obținute de alții chiar și prin modificarea condițiilor exterioare.

*

* *

În general, procesul din toate genurile variate de pictură tinde să-l târască pe pictor departe de scopul propus, datorită opoziției inerente a tuturor materiei rebele față de stăpânirea voinței, dar mai ales datorită prevalenței instinctului artistic. mai degrabă decât în distragerea gândirii pentru măsuri care să asigure durabilitatea lucrării găseşte o piatră de poticnire în atingerea obiectivului ei pictural. Și de obicei conform căruia imboldul flerului inventiv sau entuziasmul pentru modelul pe care îl studiază îl agită pe artist, pensula trece rapid de la o culoare la alta pe paletă, amestecă și întinde culorile pe pânză în mișcări pripite, aici atingând ca de îndată ce o amorsează sau insistând asupra unui model nestăpânit în mână, lăsând în altă parte spații pe care căldura lucrării le vede potrivite chiar și goluri de culoare, până când imaginea pictată se

apropie de efectul dorit de artist și își lasă jos paleta și pensula și meditează.

Nu se întâmplă niciodată ca în această primă și impetuoasă operă de instinct mai degrabă decât de reflecție, spiritul adevăratului artist să fie liniștit, improvizația nu poate oferi doar hrană minților superficiale și nici nu poate fi obținută, datorită însăși naturii materialelor colorante, tot efectul pe care îl pot da culorile fără a le supune unei suprapuneri elaborate de straturi, ceea ce este rareori posibil în primul rând.

Din acest moment începe să funcționeze criteriul tehnic al pictorului, deoarece evident dincolo de recunoașterea imaginii incomplete care îi apare în fața ochiului

părțile deficitare și ordinea materială de urmat pentru a le remedia și a realiza ideea propusă sau adevărul că se prezintă copii pentru examinarea acestuia. Astfel, făcând abstracție de la forme și armonia generală, o parte din corecțiile care trebuie făcute lucrării vor depinde de modul în care sunt utilizate diferitele materiale folosite, cum ar fi cazul, de exemplu, cu straturi de culoare prea mult subțiri pentru a acoperi fundalul, dar care sunt repetate și, prin urmare, mai groase, păstrând același grad de nuanță, vor fi suficiente pentru sarcina lor, sau grosimi de culoare scăpate din pensula nerăbdătoare a schiței, al cărei exces, atrăgând lumină. asupra proeminențelor și proiecțiilor ulterioare ale umbrelor străine scopului pictorului, se vor reduce la acțiunea exclusiv asupra corectitudinii tonului. Aici va fi necesar să se înmoaie contururile, altundeva să le facă mai incisive și așa mai departe, pentru că ar fi ilogic ca pictorul să lovească nebunește pensule de culoare la fiecare reluare a lucrării mânat doar de un sentiment orb de nemulțumire și fără să știe. la ce ținta.

De asemenea, este evident că va putea să se îndrepte spre scopul său mai repede cu cât criteriul său tehnic este mai experimentat în subiect și cum va fi împiedicat să-și atingă scopul propus dacă dificultățile depind exclusiv de cauze tehnice, care nu sunt întotdeauna atât de ușor de depășit încât să nu-și facă griji pentru asta, o vor găsi fără remediu.

Să ne oprim pentru un moment să luăm în considerare importanța grosimii stratului de culoare în pictura în ulei.

Chiar dacă s-a folosit ceva culoare înmuiată într-o substanță lipicioasă, dificultatea de a întinde regulat culoarea pentru a ajunge la o grosime uniformă nu poate fi trecută cu vederea chiar dacă amestecul este foarte dens, iar intensitatea luminoasă și colorantă care se manifestă.

AL CRITERIUUL TEHNIC

într-o măsură mai mare datorită suprapunerii straturilor de aceeași culoare; dobândirea, prin această repetare, a corpului sau smalțului așa cum se numește în artă, atât de prețuit în pictură, pentru rezistența pe care o oferă la acțiunea atmosferei și a luminii, precum și la cauzele mecanice ale frecării, deci o impunere subordonată în întregime colorantului material a multor reluări ale lucrării care presupun precauții speciale pentru ca lucrarea ulterioară să nu fie împiedicată de condițiile improprii ale culorii de bază, în sensul durabilității și al aspectului său imediat sau al legăturii directe cu arta. care este scopul principal al artistului.

Odată cu corectitudinea culorii, direcția dată cu pensula spre punctul de convergență al liniilor de perspectivă contribuie la efectul de imitare a lucrurilor naturale dacă acest lucru este cerut de formele pe care se aplică culorile și mai general urmărind aparentele. si modelarea naturala a pieselor figurative, considerente care sunt si ele de mare consideratie, deoarece culoarea este uscata si fiind nevoita sa corecteze directia pensulei cu desenarea partilor defecte ale lucrarii, este foarte greu sa se sterge complet daunatoare. urmă, datorită anumitor reliefuri și umbre reziduale ale primului modelat, noului efect ce se urmărește prin generarea de intersecții și paralelisme pe care timpul le accentuează în corpul culorii suprapuse chiar dacă, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori, acestea nu se termină. până excelând definitiv.

In cazul detaliilor greu de executat atat din punct de vedere al culorii de trasat cat si al formei de dat odata cu miscarea pensulei, pentru care culoarea trebuie repetata de mai multe ori, grosimea straturilor creste apoi rapid. din plan general, cu atât mai mult dacă între o luare și alta cealaltă a lucrării culoarea de bază are timp să se usuce. Acest lucru are ca rezultat grosimi excesive care sunt incompatibile cu principiul

că imitația picturală nu are nevoie de relief material și, cu atât mai mult, fapte nepotrivite din reflecție că orice iluzie de distanță este deja îngreunată de acea condiție inexorabilă a picturii de a folosi doar un plan la fel de îndepărtat în fiecare punct de privitor, fiecare grosime sau relieful material de culoare vizibilă va deranja orice idee de corectitudine în perspectiva aeriană a picturii.

Grosimile excesive ale culorii de obicei maschează sau ar dori să mascheze punctele care nu oferă suficient contrast pentru a funcționa ca lumini sau unde este nevoie de ceva mai vibrant, mai strălucitor, ceea ce pentru cazuri similare culorile paletei nu le oferă. Poate că prin sentimentul propriei sale neputințe prinde în artist ideea potrivită că pictura lui trebuie reluată pe un alt ton; dar nu este uşor să te resemnezi cu această concluzie. Este nevoie de o pregătire specială pentru a se tempera pentru aceste eforturi care sunt, de altfel, intolerabile pentru anumite temperamente.

Incertitudinea rezultatului, distrugerea sigură a unei sume de muncă, care poate fi, de asemenea, în mod evident reușită, considerată în efectele ei parțiale, nedumerește cel mai puternic și între timp liniștea judecății este alterată, vederea este încețoșată și un surd și încăpățânat. începe lupta între spiritul artistului exasperat și materia pasivă care pare să-i reproșeze neputința și să-i provoace umilința de a fi fost înșelat. O ultimă speranță de a putea remedia prăbușirea viziunii mult visate îl lovește pe artistul care înmoaie în mod repetat pensula în culorile sale și îngrămădește nuanțe și bate lovituri violente asupra acelor lumini a căror proeminență exagerată pe planul normal al tabloului dă. se ridică la primire sau i se pare că întâmpină în sfârșit acea splendoare vie care nu se află decât în imaginația lui, din ce în ce mai entuziasmat de evenimentul improbabil.

tic până când artistul epuizat sau amăgit își declară lucrarea terminată.

Dar acest lucru nu este suficient pentru contemplarea calmă a observatorului, asupra căruia structura chinuitoare a acelor aglome- ramerite de culori provoacă o atenție deosebită, o curiozitate de a explica prezența lor ciudată, întrucât acele reliefuri nu pot avea alt limbaj decât cel al lui. improprietatea locului lor și a insuficienței artistului: nici asta nu este totul, deoarece grosimile excesive de culoare exercită o influență atât de periculoasă asupra conservării picturii încât rezultatul artistic obținut cu ele este foarte des sacrificat.

Aici am considerat unul dintre cele mai frecvente cazuri de pictor, uitând de principiul că arta picturii se profilează nu numai cu necesitatea de a prevedea în același act al pensulei în scopul imitării realității și realizării artei, ci și la cea a durabilității picturii proprii concentrată mai ales în aranjarea mecanică a culorii, astfel încât tot ce privește rezistența culorilor și a suprafețelor de lucru să se poată îngriji înainte de a începe sarcina artistică.

Toate acele excese semnificative datorate succesiunii necompuse de culori și uleiuri și lacuri vor scoate la iveală defectul fiecărui criteriu al tehnicianului, dacă nu sunt în același timp o mărturisire și o justificare a neputinței de a realiza art.

Dar dacă reliefurile cromatice în cauză depind sau nu de intensitatea luminilor sau de armoniile culorilor sau de proporții de formă pe care pictorul nu le poate înțelege, fie că acestea sunt martorii eforturilor artistului limitate la un spațiu mic sau extinse la mare. suprafețe, pentru a readuce întreaga structură de culoare la o distribuție mai uniformă există un singur remediu: adică să o îndepărtezi cu vreun instrument

ascuțiți culoarea excesivă sau neteziți-o folosind hârtie șmirghel sau adeziv de piatră ponce. Totuși, pentru ambele metode va fi întotdeauna

necesară refacerea piesei deteriorate prin răzuire; iar noua piesă va duce poate la problema de a trece înapoi peste întregul tablou, pentru că la culorile uscate, dacă nu este vorba de glazuri, fiecare retușare izolată, ca la restaurare, după scurt timp se modifică și este în armonie cu întregul.

Iar artistul are dreptate să se teamă de perturbarea ordinii liniilor sau de efectul luminos sau de armonia generală a culorilor din opera sa.

Arta nu pornește dintr-un sistem metodic de muncă, nici doar din impulsul voinței, ci dintr-un entuziasm inițial care, chiar și prin cele mai mari defecte de execuție, conferă lucrărilor puterea de a evoca imaginea care s-a dorit să fie. creat de artist.artist. Odată ce acest entuziasm, care vine în esență dintr-o credință în frumusețea imaginii concepute, a dispărut, lipsește motivul eficient al operei de artă și stimulul de a o modela pictural, astfel că artistul este văzut mai des abandonând opera cu care a devenit dezamăgit.să reușească, mai degrabă decât să încerce din nou, descurajat, testul.

Dar dacă dificultățile deosebite de atingere a scopului artistic pot duce la o tulburare intelectuală atât de puternică încât să-l tragă pe artist spre rezultate opuse celor pe care le propune, cu atât mai probabil va fi ca într-o asemenea stare să lipsească condițiile favorabile monitorizării. .pe nevoile specifice de soliditate a culorilor folosite, și proporțional cu dificultatea întâmpinată în realizarea imaginii picturale, se neglijează regulile și metodele necesare pentru ca aceasta să rămână nealterată sub acțiunile timpului, ori de câte ori artistul nu este. identificate astfel cu proprietăţile de

material pe care îl folosește pentru a putea, în ciuda oricărui obstacol artistic, să-și păstreze liber criteriul tehnic pentru a prevedea consecințele procesului mecanic de adaptare a culorii desfășurat pe măsură ce lucrarea progresează.

Folosirea culorilor în pictură atât de variată și fără umbră de repetare metodică, datorită varietăților infinite de formă și culoare a obiectelor naturale de imitat, impune din prima clipă ca pictura să fie începută ca atât în alegerea oricărui culoare din paletă pentru a combina o nuanță, precum și pentru a o aranja pe tablou, ca actul să fie precedat de o sumă de reflecții care includ cunoașterea anticipată a efectului care va apărea și de amestecul făcut înainte de atingerea tabloului cu pensula și prin atingerea pe care o va lăsa în urmă pensula înmuiată în culoare.

Elaborarea criteriului tehnic vizează această disponibilitate sufletească, de care depinde în mare măsură posibilitatea de a se bucura de proprietățile specifice ale substanțelor colorante și ale tuturor ingredientelor subsidiare, care nu sunt potrivite pentru rezistența maximă la efectele timpului, cu excepția cazului în care: deoarece avem în vedere proprietățile cu care sunt furnizate; și să

beneficieze artistul prin economisirea celor mai bune energii ale sale, pe care altfel le-ar risipi cu siguranță dacă tensiunea intelectuală care urmează remedierii câtorva pensule greșite s-ar repeta pe tot parcursul lucrării, atât pentru atingerea scopului artistic, cât și pe cel al solidității. Și într-adevăr, în timp ce tot ceea ce privește formă și culoare poate face obiectul unei îmbunătățiri ulterioare, datorită ascunderii erorilor sub noi suprapuneri de culori, artistul nu poate remedia nimic sau foarte puțin acele neglijeri legate de durata structurii materiale a picturii. , cu cât mai mult

Piesele lipsite de cerintele dorite pentru o aderenta ferma la culorile invecinate si fundalul respectiv sunt adanci in stratul de culoare.

Negarantată de o legătură puternică între toate părțile sale, structura materială a tabloului este mult mai expusă la deteriorarea timpului decât se datorează culorilor individuale, datorită modificărilor gradului lor de luminozitate și intensitate a colorării. Pentru că, dacă nu există nicio îndoială că modificările culorilor diminuează interesul picturii și îi pot înlătura și valoarea artistică, foarte rar ajung până la distrugerea părții modificate de timp, în timp ce pierderea coeziunii de către care culoarea se sprijină pe tablou, se manifestă prin despicare, descuamare sau umflare, în toate procesele de vopsire, trebuie să conducă inevitabil la desprinderea și căderea din aceeași pictură a acelei părți sau a tuturor acelor părți de culori în care datorită lipsa de prevedere a artistului, forța care i-a ținut să adere la pictură a dispărut.

Dar ar fi zadarnic să ne gândim la stăpânirea fiecărui material pictural individual, pentru fiecare dintre diversele procese și în funcție de nenumăratele pierderi pe care le prezintă exercițiul practic al artei, chiar și cu ajutorul unei forme capabile să contemple toate acestea. circumstanțe, fără o concepție generală clară, anticipată, a rezultatelor care decurg din metodele de utilizare a mijloacelor materiale ale cuiva și mai ales a cauzelor care impun măsurile care trebuie să preceadă sau să însoțească executarea.

Din acest concept derivă criteriul tehnic care explică nevoia de culori, uleiuri, rășini, cleiuri, cauciucuri care complică atât de aparent mecanismul de vopsire, logica divizării proceselor și simplitatea dispozitivului similar prin care materialele de frescă. , tempera, pictura in ulei si mi-

Procesele noastre se comportă în actul picturii și în efectele ulterioare ale timpului într-un mod atât de intrinsec analog încât să deschidă calea acelor deducții prin care cazul practic se rezolvă mai repede cu un simplu raționament, decât cu ajutorul oricărui formular. .

Aceste efecte ale timpului sunt grupate în două mari categorii, cele care afectează direct sensul picturii și cele care privesc integritatea materială a stratului de culori sau aderența perfectă a acestora la suprafața de suport respectivă. Primele se manifestă asupra substanțelor colorante sub formă de alterare a gradului de intensitate acordat acestora de către pictor în scop artistic, cele din urmă afectează ingredientele de coeziune amestecate cu substanțele colorante sau acele uleiuri, rășini, gume și cleiuri care au servit la formarea straturilor care constituie pictura, astfel modificate în proprietățile lor primitive, acționează provocând fisuri, descuamări și ridicări mici și mari ale straturilor în sine.

Oricare ar fi procedeul adoptat pentru pictură, ea nu poate prezenta decât aceste două laturi ofensive acțiunii timpului, întrucât este imposibil de conceput vreun sistem de pictură care să nu aibă la bază substanțe colorante din care să se obțină gradațiile culorilor și un vehicul de coeziune astfel încât substanțele colorante să se atașeze mai mult sau mai puțin ferm de suprafața pe care doriți să o vopsiți.

Acum, după ce s-a demonstrat că dintre culorile oferite de natură sau produse artificial, este permisă o alegere de a forma o paletă care se pretează, în soliditatea culorilor, la toate diferitele procedee de vopsire, fără a aduce atingere precauției de a nu folosi plumb. alb și zinc, cinabru și lac roșu în frescă, dificultățile intrinseci ale fiecărui proces, pe durata mai lungă a echipei

ale picturii, se reduc la relațiile de coeziune dintre straturile de culori și suprafața de lucru; relaţii evident implicite în vehiculul lipicios specific fiecărui proces.

Distincția dintre un procedeu și altul, pentru criteriul tehnic al pictorului, nu constă altfel decât în acest vehicul, de care depind toate modalitățile de adaptare mecanică a culorii care diferențiază pictura în ulei de frescă, acuarelă și în pastel, pentru utilizare. din toată forța de adeziv care poate fi realizată cu un singur mediu dominând procesul utilizat.

Plecând deci de la complexitatea fenomenelor de alterare la care vehiculul de aderență le poate da naștere datorită acțiunilor timpului și a metodelor necesare pentru a-l folosi, procesele de pictură sunt ordonate în această succesiune: pictură în ulei, tempera, acuarelă, frescă, pastel. , deoarece vehiculul uleios necesită de fapt și alte ajutoare precum rășini pentru lacurile finale de protecție, esențe care să-i ghideze lichiditatea și să-i regleze metoda de uscare, astfel încât vopseaua în ulei să prezinte dintr-o privire o sumă de elemente de guvernat care ar fi căutate în zadar în procedeul temperei și în acuarelă care au drept gluten o soluție apoasă simplă de lipici și cauciuc; în frescă care datorită proprietăților deja descrise ale tencuielilor de var nu necesită alt solvent decât apa; în pastel care nu are nevoie de nici un fel de intermediar pentru că simpla frecare mecanică a culorii pe suprafața de vopsit este suficientă pentru a o menține aderentă: concluzionând că atenția artistului în actul picturii

trebuie concentrată doar pe cantitate. a lichidului care va regla puterea de aderență a culorilor, orice prescripție absolută ar putea fi doar nepotrivită și probabil dăunătoare.

AL CRITERIUUL TEHNIC

"DA

Ajunși la circumscrierea acțiunii profitabile a artistului în direcționarea materialului pictural către o durabilitate mai mare a operei sale și pentru o coordonare a observațiilor și faptelor, am evidențiat termenii constanti comuni fiecărei dintre diferitele metode de pictură, pentru care simplifică mizeria de ingrediente îngrămădite de o muncă neîncetată de examinare a vechilor cărți de rețete mai degrabă decât de un criteriu experimentat al nevoilor reale care trebuie asigurate, falsitatea conceptului de a încredința soluția problemelor tehnice pe care practica picturii le prezintă în mod continuu și ar fi nu mai trebuie demonstratie daca printre aplicatiile criteriului tehnic a ramas de luat in considerare restaurarea picturala care ameninta arta antica, asa cum folosirea atat de multe practici empirice graviteaza spre arta moderna. Ceea ce trebuie să fie cu atât mai mult legat de problemele ce țin de restaurarea picturală, care din decăderea studiilor tehnice referitoare la durabilitatea picturii trebuie în mod necesar să conducă la o eroare a criteriilor responsabile de conservarea patrimoniului de artă publică transmise către noi din trecut: prea rafinament, prea prezumțios, prea contrar dovezii faptelor, arătând pretenția că s-ar putea avea de a ridica institutul de restaurare picturală, care a cauzat atât de multe pagube artei antice, ca un paladiu al acelor tehnici. studiile și acele tradiții tehnice pe care le trăiește arta nu meritau întotdeauna păzite.

Mai mult, tendința de a reda pictura antică, deteriorată sau alterată de timp, la aspectul de perfectă integritate a tuturor părților sale prin intervenția unei lucrări de culori și pensulă cu scopul de a contraface cea ruinată, în care restaurarea picturală. dintre care devine o temă specială, nu este un fenomen anume al anumitor epoci, ci o practică instinctivă care se reînnoiește perpetuu, răspunzând la

de instincte pe care succesiunea generaţiilor nu le modifică dar pe care numai educaţia le poate modifica sau guverna. Întrucât chiar și la artist și la iubitor de artă cel mai bun concept al respectului absolut pentru caracterul individual al operei de artă se formează doar printr-o evoluție lentă, o pătrundere a mijloacelor și scopurilor artei care nu poate fi ea poate pretinde a fi. înnăscută în ceilalți, în timp ce o simțim în fiecare zi ca perfectibilă în noi înșine.

CAPITOLUL II

Al Restaurarii.

și condițiile schimbate ale pregătirii practice a picturii, din care până și memoria laboratoarelor vechilor maeștri unde a fost pregătită a dispărut.

toate materialele necesare vopsirii; de la grunduri la culori, la solvenți și lacuri, iar acolo unde preceptele erau urmate de exemple, baza oricărei învățături cu adevărat profitabile, ele pun deseori pe artistul modern față în față cu posibila restaurare a propriei opere din cauza acelor inconveniente cele mai comune. care urmaresc folosirea accidentală a unui material prost sau vreo precauție uitată în căldura lucrării, de cele mai multe ori nenorocirea unui impact violent sau căderea picturii care au ca rezultat crăpături și detașări de culoare și lacerații ale pânzei, continue. reamintire a pericolelor pe care timpul le ține în minte sârbă pentru picturi.

Aceste accidente nu sunt lipsite de lecții, fiind acelea, poate, care îl pot determina cel mai direct pe artist să mediteze asupra insuportabilității gândului că

întrucât prejudiciul care i se întâmplase de o oarecare extindere și compromiterea unor părți importante ale operei sale le putea încredința altora decât el însuși, nu compensarea pânzei sau readucerea amorsului la planul normal al tabloului sau reatașarea unora. porțiune de culoare legănată, către un restaurator, dar completând ceea ce a fost pierdut sau desfigurat de accidentul suferit, definind astfel în mintea lui acea separare a sarcinilor care rămâne cu siguranță chiar și atunci când artistul este în imposibilitatea de a proceda în nicio circumstanță la restaurarea operei sale. .

Dar restaurarea nu trebuie să capete importanță pentru pictor doar în condițiile determinate de fiecare dată de amploarea propriei pagube și nici, cu atât mai puțin, lipsa oportunității de a aprofunda particularitățile fiecărui caz individual de restaurare în beneficiul său, ar putea se justifică la pictor absența acelui concept de restaurare și a acelor cunoștințe care se referă la restaurare înțeleasă, în modul pe care o cere inteligența artei de astăzi, ca cea mai înaltă aplicare a criteriului tehnic în scopul conservării capodoperelor de artă antică. .

Restaurarea, chiar din cele mai îndepărtate amintiri, mai degrabă decât să fie informată de spiritul de conservare, adică o intervenție providentă pentru a opri cauzele ruinării vizibile a picturilor sau pentru a remedia acele condiții pentru care o lucrare de pictură este abandonată. la sine însuși ar ajunge să se autodistrugă, o vedem ca pornind de la acel impuls instinctiv de revendicare a prejudiciului cauzat de timp, care dacă este justificabil, după logica sentimentelor noastre, rămâne totuși nu mai puțin disproporționat față de mijloacele pozitive ale artă, cu care se poate coopera într-o anumită măsură la bucurarea mai îndelungată a lucrărilor, însă nu se poate obține repunerea picturilor deteriorate la aspectul integral inițial.

Din această interpretare superficială și larg răspândită a sarcinii de restaurare a luat naștere o sumă de practici care, inclusiv, în ceea ce

privește structura materială a picturilor, principiul conservării, reușesc totuși să-l distrugă sau să-l altereze profund în relațiile sale estetice cu picturalul intrus. lucru, pentru că evident că nu se poate spune că opera unui pictor se păstrează intactă atunci când i se suprapune mâna* altuia.

Prevalența retușului asupra practicilor conservatoare a mers atât de departe, dominând sentimentul instinctiv de suprimare a oricărei urme a acțiunilor timpului, încât a generat două păreri la fel de eronate în sine și în consecințele lor imediate, una și anume că pictura nu este restaurată. bine dacă nu se reduce în așa măsură încât ochiul să nu mai vadă semnul modificărilor pe care le-a suferit, iar celălalt care este un restaurator priceput dacă nu cineva care știe să ascundă prejudiciul adus picturii vechi pentru a face să pară că s-a întors din mâinile autorului .

Pe de o parte pretenția de a vedea dispariția chiar și a celei mai mici pagube, pe de altă parte prezumția de a ști să se facă a cimentat restaurarea picturală ca o completare indispensabilă a restaurării de conservare, într-adevăr ea a intrat în uz în sine doar ca un corector la efectele normale ale timpului asupra culorilor, sau ca remediu la consecintele acelor curatari excesive care, descompusend armonia picturii, nu au prezentat niciun motiv pentru interventia de restaurare pentru soliditatea materiala a acesteia.

Această duplicitate a sarcinilor pe care au vrut să le permită refacerea fără a ține cont de lipsa de afinitate a aptitudinilor reunite în astfel de exerciții și de scopul contradictoriu la care ajung, trebuia neapărat să ducă la cele mai proaste rezultate. Și de fapt, în timp ce pentru operațiuni de natură conservatoare arta a profitat de go

uitarea prelungită a multor lucrări altfel destinate să piară și metodele de transport a picturilor pe un nou fundal au fost din ce în ce mai perfecționate, prevăzând consolidarea vopselelor ruinate cu sisteme mai raționale și un suflu de știință adevărată și interes sincer pentru artă slăbit. roiul parazit de meșteri, retușurile picturale au continuat să infesteze domeniul artei antice, adunând mase mortificatoare de insulte și represiuni oriunde pătrunsese un sentiment de respect pentru opera personală a artistului și un criteriu mai luminat al extinderii mijloacelor de arta, dar niciodata nu a castigat, deoarece dintre numeroasele arme considerate potrivite pentru combaterea ei, a fost neglijata singura care oferea cea mai mare probabilitate de succes, demonstrarea incompatibilitatii restaurarii picturale precum si cu motivele artei, cu cele mai multe. principii tehnice elementare ale picturii.

Deja în cadrul celui de-al IV-lea Congres de artă italiană desfășurat la Torino în 1880 (1), au fost făcute proteste majore că restaurarea nu mai însemna, ca altădată, refacerea părții lipsă a unui tablou sau chiar trecerea peste întreaga lucrare, ci a atribuit acest cuvânt este singurul sens al reparației pure fără adăugiri sau refaceri.

Așadar, chiar în acel Congres, vorbitorul pe tema restaurării nu a menționat recenta restaurare cu culori făcută pe celebra frescă a lui Rafael din San Severo din Perugia, la fel ca mulți ani mai târziu când a fost proclamată într-un ministerial. document (2) că „Astăzi nu se mai restabilește, ci se păstrează” a fost necesar să se intervină pentru a suspenda o manipulare picturală care începuse

(1) Lucrările celui de-al IV-lea Congres artistic italian. Torino, 1880, pag. 191.

(2) Buletinul Ministerului Învăţământului Public, noiembrie 1894. Programul concursului pentru un Memoriu despre tehnica picturii „.

 privind celebrul Dom Correggio din Parma și pentru a reforma acele reglementări ale oficiilor publice de custodie a monumentelor de artă, din care, deși retușurile și orice operațiune care ar putea afecta culoarea picturilor au fost interzise în termenii cei mai expliciți, au făcut-o. nu se dovedesc deci insuficiente împotriva tendinței pertinace a restauratorilor de a invada picturile cu pensula.

În Congresul menționat anterior s-a propus chiar eliminarea oricărei incertitudini în interpretarea cuvântului restaurare care devenise atât de elastic și de nesigur în sens, înlocuindu-l cu cel de reparare sau conservare.

Desigur, bunul simț a prevalat să nu fie o chestiune de cuvinte, ci de substanță – deși s-ar putea demonstra că nici măcar cuvântul restaurare nu este suficient de larg pentru a acoperi consecințele finale ale remake-ului pictural – și, în orice caz, pentru personajele adevărate care retuşul ajunge inevitabil să presupună că există termenii precisi care

10 identifica, astfel încât neînțelegerea care poate proveni din semnificația imprecisă a acestui articol se întâmplă de fapt doar celor care intenționează să abuzeze de el.

Un exemplu practic ar putea părea prea puțin și, de fapt, ar fi prea puțin pentru cei care au vrut să epuizeze demonstrația din latura filologică; dar dat fiind că acest lucru este de prisos atunci când rațiunile artei sunt suficiente, și a declarat că suntem departe de a pretinde vreo încercare de acest fel, chiar și un exemplu are importanța lui dacă are cerința de a fi persuasiv. Prin urmare, nu vedem nevoia să renunțăm la cuvântul restaurare sau, ceea ce revine la același lucru, la neînțelegerea pe care vrem să o vedem inclusă în el pentru că

Dicționarul și uzul obișnuit îi dau sensul de refacere sau întoarcere a oricărui lucru la starea sa primitivă.

Sentimentul care ne determină să luăm măsuri pentru restabilire

orice obiect, complet sau parțial deteriorat sau care amenință cu ruina, este pe bună dreptate să ajungă la starea primitivă pe cât posibil.

Dacă o parte a culorii, într-un tablou, se desprinde de grund formând o umflătură care nu numai că este dezgustătoare pentru ochi, dar care, dacă nu este reparată, se transformă într-o deteriorare mai mare deoarece umflarea ajunge să se despartă și dă naștere la prăbușirea culorii, este cert că se recurge la restaurare pentru remediu, și un remediu care eventual nu constă în fixarea pentru totdeauna acea umflătură dezgustătoare pe tablou, ci în a face tot posibilul pentru a relipi culoarea de ea. grund până când revine în planul normal al tabloului, având încredere pe bună dreptate că se va pierde orice urmă a acestei accidentalități. Deci, dacă bucăți de culoare care s-au desprins dintr-un tablou mai pot fi adunate și juxtapuse, făcute să se potrivească atât de perfect încât daunele care au avut loc să fie invizibile, nu există niciun motiv în lume să nu o faci și să o faci cu toate acelea. precauții și precizie că este posibil.

Și același lucru se poate spune și pentru orice altă operațiune de restaurare care produce efectiv readucerea tuturor părților originale ale tabloului la starea lor inițială, deoarece restaurarea, dacă înseamnă readucerea a ceva la starea anterioară, chiar prin refacerea lui, cu siguranță nu face. nu înseamnă că a-l deteriora mai rău decât nu s-a datorat deja prejudiciului produs și nici, cu atât mai puțin, nu poate însemna falsificarea în totalitate sau în parte prin contrafacerea a ceea ce s-a pierdut.

Pentru acest tip de operațiuni nu lipsesc cuvintele potrivite care să le deosebească, prin urmare restauratorul, confruntat cu acele daune care nu pot fi remediate și pentru care nu există posibilitatea de restaurare, încetează să mai aibă motive de a exista, iar dacă pentru anumite In cazurile în care restauratorul nu poate avea loc, de ce s-ar acorda restaurarea?

Cine s-a gândit vreodată la restaurarea sticlei sparte? Și cine l-ar crede vreodată pe cineva care a venit asigurându-i că știe cum să readucă toate acele fragmente la starea lor primitivă fără să se topească și să refacă placa pentru procesul ei normal? Cu siguranță niciunul. Dar de ce naiba? De ce această dezavuare universală a unui astfel de restaurator? Dar pur și simplu pentru că există înțelegerea generală a imposibilității de a readuce sticla spartă la starea anterioară fără intervenția mijloacelor originale de fuziune.

Acum pentru refacerea a ceea ce s-a pierdut din culori - un tablou - devine necesară intervenția coeficientului individual de artă^, care odată distrus sau în orice caz dezorganizat, nu poate fi refăcut sau integrat decât cu procesul normal cu care este. creează, adică numai din mâinile autorului însuși. Numai că inteligența acestei proprietăți

a operei individuale, care este valoarea supremă a artei, nu apare atât de ușor criteriilor comune, de aceea conceptul de posibilitate a restaurării picturale pare firesc și fezabil și este acordat și realizat ca și cum a reface un cap, o mână pe tabloul unui autor era la fel cu a pune înapoi o bucată într-o țesătură din care unele bucăți fuseseră păstrate în rezervă.

Astfel, ceea ce se numește restaurare este ceea ce, din moment ce nu poate fi refăcut, nu este altceva decât o falsificare și desfigurare a obiectului original, sens care evident nu este inclus în cuvântul restaurare indiferent de cât de multă latitudine de sens i se acordă.

În întrebările sale practice de arte frumoase Camillo Boito (1) întreabă pe bună dreptate ce s-ar spune despre un anticar care, după ce a descoperit un nou manuscris

(1) Camillo Boito, Practical Questions of Fine Arts, Milano, 1893. U. Hoepli, pag. 12.

al lui Dante sau Petrarh, mutilat și în mare parte ilizibil, s-a străduit să umple singur golurile cu înțelepciune, pricepere, în așa fel încât să facă imposibilă deosebirea adăugărilor de original și să ne întrebăm cine nu ar blestema priceperea supremă a acest falsificator, chiar dacă ar fi vorba de câteva propoziții și câteva cuvinte interpolate într-un text; dar se poate adăuga la acest exemplu adecvat și această calificare justă: ce s-ar spune dacă aceste mistificări ignominioase ar fi posibile și într-adevăr ar fi încredințate unui anumit oficiu din instituțiile responsabile cu custodia și intangibilitatea patrimoniului literar al națiunii și ar fi permis oricine deține un manuscris original, incomplet din orice motiv, al vreunui scriitor antic sau modern, să completeze golurile și să o facă în așa fel încât falsul să nu poată fi distins de original?

Dar dacă asta ar fi monstruos pentru opera literară, de ce n-ar fi monstruos pentru cea picturală?

Dar pictura nu este și o carte care este acum o ilustrare a unui pasaj din istoria popoarelor din diverse timpuri, acum un document al pasiunilor și sentimentelor trăite într-o epocă, acum o mărturisire a îndoielilor sau aspirațiilor unui suflet de a care o modificare, oricât de mică ar părea originală, poate duce la eroare și poate duce la deducții eronate, așa cum poate fi derivată din interpolarea unui termen, a unei fraze, a unui cuvânt, a unei silabe care inversează sensul și, de asemenea, subminează întregul concept care ar putea apărea. din integritatea de gândire a scriitorului?

Dar nu este suficientă o curbă a genelor, o fulgerare a ochiului, o ridicare a buzei pentru a dezvălui sau ascunde abisuri de dorințe, comori de bunătate, violență de caracter? Un văl subtil de culoare nu este suficient pentru a diferenția un ton banal de o rafinament a gustului, la fel cum este suficient pentru a despărți grotescul de frumos.

firul subțire al unei linii? Și nu sunt întotdeauna ultimele rafinamente pe care artistul le încredințează ultimelor retușuri, celor mai superficiale straturi de culori, celor care sunt sacrificate inexorabil de atacurile restauratorilor și asupra cărora cade nenorocirea retușurilor picturale, astfel încât nu se poate spune că nici măcar îndepărtarea unui lac simplu, cea mai delicată curățare, atâta timp cât atinge suprafața culorilor, nu poate decât să strice, să deterioreze și să distorsioneze chiar și aspectul unui tablou?

Restaurarea unei lucrări de pictură nu poate presupune așadar retușarea culorilor decât dacă aceasta poate fi făcută chiar de autor, dar întrucât acestea sunt lucrări antice concesiunea este inactivă și datorită premiselor făcute restaurarea nu trebuie permisă ca în în sens conservator, rezultă că restaurarea în pictura antică trebuie să se refere doar la consolidarea materială a picturii, adică la acele operații care, deși necesită abilități neobișnuite, chiar uneori foarte singulare, pentru a fi realizate cu succes, însă în cea mai mare parte a cazurilor exclud prejudiciul ireparabil care însoțește de obicei refacerea artistică și încercările de restaurare a picturii cu curățare, întrucât, în ciuda atâtor teste nereușite, atâtea dezaprobari întâlnite, cu o lejeritate sau pertinacitate incorigibilă pe care persistă să le execute, informează despre îndepărtarea vopselei din Madonna degli Alberelli de către Giambellino din Veneția și tumultul provocat la Genova de restaurarea Galeriei Brignole în 1903 și a celor mai recente ale muzeului din Napoli.

Această continuare a restaurării picturale, împotriva căreia până acum voturile congreselor artistice, opiniile eminentilor scriitori de artă, decretele ministeriale, comisiile de supraveghere guvernamentale și municipale, bunele intenții ale directorilor de galerie, zelul marilor și micilor inspectori de antichități au avut. nu a fost valabil și Artele Plastice, se hrănește din indiferența celor mari

public pentru tot ceea ce privește o parte a picturii, devenind astfel incapabil de a vedea abisul care desparte opera originală de imitație și, prin urmare, incapabil de orice alt raționament în afară de faptul că dacă un tablou este deteriorat în orice caz, nu mai este altceva de făcut decât întoarcerea la starea sa originală înainte; dar contribuie mai mult la menținerea credinței în rândul iubitorilor de artă antică și artiștilor că rezultatul prost al multor restaurări este produsul direct al puținelor noțiuni actuale despre tehnicile artei din trecut, astfel încât pentru ei problema mai degrabă decât să fie rezolvată cu abandonarea oricărei încercări de despăgubire este amânată în iluzia că se poate realiza, fără să ne dăm seama că repetăm astfel unul dintre cele mai prețioase raționamente ale restauratorilor de școală veche, care au făcut din fistuuro pictural o chestiune de atitudini personale și cunoștințe asupra subiectului.

Așadar, nu este de mirare dacă acest tabel ajunge până acolo unde s-a profesat oficial apărarea patrimoniului public de artă și toate măsurile coercitive și jignirile care sunt în mod regulat îngrămădite asupra restauratorilor fără deosebire, dintre cei care își înțeleg corect misiunea, dovedesc în zadarnic.si incapatanatii care o fac de ocara.

Recriminările la revopsirea picturilor antice au fost de obicei numeroase și violente, așa cum se vede din unele eseuri care, în același timp, documentează cum nu s-a gândit niciodată să se opună vreunui set de motive tehnice care ar fi oferit o opoziție mai serioasă și mai persuasivă. la răspândirea criteriilor false ridicate la învățături în manualele restauratorilor, singurele lucrări care au fost făcute cu grijă, deși prea copleșitoare, tema retușării în rândul operațiunilor de restaurare.

De asemenea, s-ar putea întreba cine ar ști vreodată să măsoare pagubele care ar fi dus la răspândirea conceptului sănătos de a păstra nevătămată opera de artă antică.

fiecare lucrare apocrifă a pensulei dacă restauratorii ar fi contrapus invectivele flagrante și generice pe care le-au suferit cu toate certificatele de laudă și merit care le-au fost eliberate spontan, tocmai pentru această operă așa-zisă picturală întâmplătoare, și dacă ar fi scos în evidență toată absurditatea responsabilizându-i pentru operațiunile desfășurate cu deplinul acord al clienților, supravegheați de așa-ziși experți ținuți uneori în cea mai înaltă considerație care s-ar putea realiza în ceea ce privește arta antică. Ce limbaj ar fi folosit soții Selvatico și Milizia, știind că acele restaurări ale picturilor murale de către Mantegna din așa-numita Cameră de Mireasă din palatul ducal din Mantua, restaurări pe care senatorul Morelli le descrie ca fiind nedemne, au fost efectuate sub auspiciile lui Cavalcasene, inspector general și sub aceeași înaltă supraveghere (i) au fost desfigurate frescele lui Filippino Lippi din Santa Maria sopra Minerva din Roma și frescele lui Rafael din Perugia și ale lui Tițian din Scuola del Santo din Padova? Probabil că ardoarea lor retorică ar fi fost mult împrospătată de sumele blânde de curtoazie pe care le plac tuturor, inclusiv restauratorii.

Industria dubioasă a reducerii picturilor vechi fără valoare la apariția lucrărilor clasice sau a picturilor școlare, acoperindu-le cu unele trăsături caracteristice ale maestrului, ascunzând apoi toate lucrările de glazură și retușare sub patine artificiale care aerisesc acțiunea timpului, a pus fundamentele acelor mii de alternative de restaurare restaurare care uzurpă denumirea de învățături din manualele de restaurare.

Și se fac practici artistice pentru a simula texturile pânzelor prin trasarea pânzei asemănătoare cu cea a picturii pe stucul încă moale, astfel încât, odată ce stucului este uscat, culoarea suprapusă peste el cu pensula să rămână parcă aplicată pe

(1) G. Morelli, Despre pictura italiană. Milano, 1897, pag. 76 și 278.

textură originală de pânză. Sunt necesare avertismente detaliate pentru ca astfel de maeștri să explice bine cât de viguroase sunt afișate pensulele de culoare grasă prin ridicarea lor prin suprapuneri mici de culoare și chiar sunt instruiți să urmărească brazdele lăsate în culoare de perii pensulei principale care sunt contrafăcute. , gravandu-le in schimb cu unelte speciale pentru ca peria falsificatorului nu este sigura nici pentru nevoi atat de slabe.

În felul acesta ajungem să vorbim și despre stil. Și întotdeauna se spune că învățăturile sunt murdare de infuzii de tutun, de ceață sau de fumat dăunător care trebuie să egaleze acțiunile vremii. Apoi anumite secretii de substante organice pe care este bine sa le taci completeaza invatatura, pecetluita de acea mare generozitate de a pune la indemana tuturor acea pedeapsa a alcoolilor, acizilor si causticii care nu trebuie pusa niciodata langa suprafata culorilor.

Fotografiile cu granule pe care se spune că anumiți imitatori ai mobilierului antic le folosesc pentru a simula găurile de râme sunt proverbiale, o expresie populară care rezumă lacios naivitatea consumatorilor de mărfuri similare, dar îndrăzneala anumitor restaurări sfidează imaginația cea mai vie.

Nestor al restauratorilor italieni, celebrul prof. Guizzardi din Bologna (i), pentru a îndepărta un lac rezistent la toți solvenții, obișnuia să întindă pictura cu white spirit și...

dă-i foc!

Atâta repetare a unor abuzuri similare ale mijloacelor tehnice dezvăluite în atâtea moduri și apoi trecute cu vederea de cei familiarizați cu picturile, fie din simpla dragoste pentru artă, fie pentru custodie, s-ar spune incredibil că a putut să-și păstreze credința în restaurarea care afectează suprafața culorilor dacă

(i) Secco Suardo, restauratorul de picturi. Vol. II, p. 53. Milano 1894. U. Hoepli.

știrile continue către public despre pagubele cauzate unor opere illustre nu au demonstrat rădăcinile adânci ale acestei practici malefice care deturnează moștenirea artistică publică și privată, antiteza acelei venerații pe care lucrurile frumoase o insuflă inteligențe mai puțin favorizate de soartă și, se pare, necunoscute. celor care mărturisesc pompos iubitor de artă și, dureros de spus, artiștilor înșiși, pentru că nu se poate presupune că restauratorul merge să ia picturile din mâinile proprietarilor lor și hotărăște mereu să facă și să desfacă așa cum el mulțumește și nici nu este admisibil ca împotriva opiniei unanime a iubitorilor de artă și a artiștilor retușurile picturii antice să persistă și să poată fi efectuată.

Fie că este tacit sau clar consimțământul dat restauratorului pentru ca acesta să procedeze la retuș, este evident că această formă de muncă nu s-ar practica dacă nu ar răspunde la o solicitare anume și nu ar primi un onorariu prestabilit, care duce la recunoașterea nonsensului de a admite profesioniști care sunt în opoziție cu dorințele clienților, și clienții care plătesc pentru ceea ce nu au comandat și fără alte circumlocuții pentru a stabili că restaurarea picturală există în primul rând pentru că alimentează exercițiul și estimările. rezultatele sale. Într-adevăr, există mai multe, care sunt considerate susceptibile de a fi îmbunătățite prin extinderea cunoștințelor tehnice despre arta antică, așa cum s-a menționat deja - o speranță nefondată care întârzie judecata și condamnarea definitivă a practicilor pozitive dăunătoare artei cu privire la descoperirea ipotetică a unei relații . între lucruri și acte despre care raționamentul și experiența demonstrează că nu au legătură între ele.

Și într-adevăr, dacă nu există nicio îndoială că o cunoaștere profundă a tehnicilor școlilor antice nu poate decât să beneficieze educația restauratorului și să-l îndrume cu mai multă certitudine în dificultățile adesea foarte grave ale artei sale; care cuprinse în operaţiile conservatoare implică deja egal

familiarizarea cu diferitele procese de pictură; Totuși, reiese clar că, întrucât nu mai este vorba de imitarea culorilor în sensul înlocuirii acestora și urmărirea procedurii de aranjare inițială în lucrarea ce se restabilește, cunoștințele tehnice sunt orientate pe căi cu totul diferite de cele urmate de cei care studiază. arta retrospectiva pentru a sti sa o contrafacem; simplificându-se în așa fel încât să se reducă la distincția elementară a procesului general de execuție a picturii, adică fie în tempera, frescă bună, ulei, guașă, pastel, acuarelă sau miniatură, și modul invariabil de îmbinare. culorile prin impasto, smalturi, lovituri sau puncte, tot ceea ce caută să stabilească cu certitudine despre calitatea culorilor folosite pentru fiecare tablou nu merită decât milă.

Rezultă clar de aici că criteriul cauzelor care determină orice defecțiune asupra oricărui tip de vopsire și al operațiunilor care trebuie efectuate pentru oprirea progresului acesteia sau aducerea pieselor compromise, acolo unde este posibil, la starea lor normală și mai presus de toate precauțiile de urmat în demersul restaurării conservării, nu pot fi mai întemeiate acolo unde se pictează mai puțin sau se zugrăvește în condițiile mizerabile ale restauratorului profesionist și cu atât mai puțin acolo unde baza practică a picturii constă doar în gânduri pe vechile cărți de rețete de artă. , și în stocul de manuale ale restaurării.

Mai mult, este ușor de conceput că tot materialul restaurării conservatoare trebuind să servească unor scopuri și în proporții diferite față de cel deteriorat și să nu funcționeze pentru ochi, ci mai ales pentru soliditatea picturii, corespondența perfectă a acestuia cu materialul original devine secundar, într-adevăr, uneori incompatibil cu scopul, fiind evident că pentru a căptuși o pânză cu

siguranță nu este nevoie de pânză care este perfect aceeași cu cea întărită și nici consolidarea unui grund în pericol nu necesită

 reteta de lipici vechi. Și în ceea ce privește cele mai puțin practice lucruri de vopsit, poate fi accesibil - să înțelegem că netezirea umflăturilor, reatașarea scalelor de culoare, îmbinarea crăpăturilor în plăci, sudarea rupturii în pânze și toate reparațiile care pereții și scândurile și tot felul de picturi pe care le pot cere sunt la o mie de mile distanță de metodele tehnice de pictură, care vizează în principal utilizarea calităților exterioare ale materialului pictural: astfel nu există niciun motiv în lume să-i înșele pe restauratori cu meritele. dobândite și dreptul de proprietate cuvenit acestora în invenții utile și metode de asigurare a condițiilor dezastruoase la care pot ajunge picturile; prin urmare, conectarea studiului tehnicilor antice cu rezultatele restaurării și a le face pe acestea din urmă să depindă de acestea este o altă demonstrație a adevăratei etape a criteriilor tehnice predominante în rândul celor care sunt în cel mai direct contact cu arta antică și o observare factuală a imposibilitatea de a da o direcție rațională pentru munca restauratorilor atâta timp cât va prevala această neînțelegere. Prin urmare, sub rezerva unei restaurări conservatoare, ar fi să cerem prea mult de la maeștrii antici dacă, examinându-le lucrările și amintirile, am fi presupus că găsim și învățătura propriei apărări, deoarece este, de asemenea, prea evident că pentru a judeca remediile potrivite. pentru conservarea unui lucru învechit cei care îl văd vechi sunt în condiții mai favorabile decât cei care îl vedeau doar ca nou, mai ales când materialele folosite și care urmează să fie folosite (și mai ales în ceea ce privește revopsirea, este universal cunoscut că nu a predat niciodată printre maeștrii artei), fiind mereu aceleași și, într-adevăr, s-a recunoscut inutilitatea folosirii celor identice cu cele originale în alt scop. Tot ceea ce s-a spus ne face să credem că problema restaurării picturale nu a fost abordată prost din punct de vedere favorabil concluziilor practice dacă astăzi o regăsim în același punct din care

primele recriminari la adresa acestuia. Ceea ce a început foarte curând, pentru că Pliniu povestește deja că Pausia, însărcinată să refacă niște tablouri de Poiignotus, deteriorate de timp, nu a reușit și constată incompetența pictorului care a ruinat un tablou de Aristides care s-a păstrat la Roma în templul lui Ceres ; tablou pe care pretorul M. Junnio a vrut să-l cureţe cu ocazia jocurilor apolinariene.

Vasari în Viața lui Luca Signorelli, discutând despre fresca „Tăiere împrejur”, pe care a realizat-o în biserica San Francesco din Volterra, atinge restaurarea efectuată de Gian Antonio Bazzi, încheind cu aceste cuvinte: „și în adevăr. ar fi bine să păstrăm lucrurile făcute „de oameni excelenți mai degrabă pe jumătate răsfățate decât să le fie re- „atuse de cei care știu mai puțin”, o judecată cu adevărat eronată cu privire la valoarea individuală a Sodomei, despre care Vasari nu a fost

un corect. admirator, dar impecabil în ceea ce privește relațiile obișnuite care trec între restauratori și maeștri ai artei.

Lodovico Dolce relatează lecția severă dată lui Sebastiano del Piombo, care refăcuse unele din capetele lui Rafael în Palatul Apostolic, când Sebastiano dal Piombo a vizitat palatul împreună cu Tizian - care nu știa nici de pagubele cauzate acolo în sacrul din 1827, nici de restaurările efectuate - sosit care se aflau în fața acelor tablouri, Tițian l-a întrebat pe tovarășul său „cine era acea persoană prezumțioasă și ignorantă care mânjise acele chipuri”.

Din Baldinucci în Viața lui Guido Reni se spune că marele pictor bolognez „a intrat în furie când a simțit că orice pictor a îndrăznit să atingă tablouri” ale unor maeștri din vechime, chiar dacă acestea erau rupte și deteriorate; ceva ce „nu a vrut niciodată să facă”. Dar reflecții mai interesante asupra restaurării sunt făcute de însuși Baldinucci în Vocabularul său toscan, dictând designul sub titlul «rifiorire»: «aproape din nou.

„înflorire”, un termen foarte vulgar folosit de oamenii obișnuiți pentru a exprima acea prostie insuportabilă de a avea uneori o pictură antică acoperită cu o nouă culoare, chiar și de mâinile unui maestru neräit, care cu timpul s-a înnegrit oarecum, cu care ia nu numai frumusetea picturii, ci si aspectul apreciabil al antichitatii. S-ar spune că restaurează sau restaurează, sau reduce la bunătate, reparația care se face uneori dintr-o mică parte din pictură, chiar de un maestru excelent, care într-un loc este ciobită sau deteriorată în alt mod, pentru că este ușor de stăpânit de mână. ; și se pare că nimic altceva nu poate fi îndepărtat din pictură în afară de acel defect, care, deși mic, pare să-i aducă multă rușine și discreditare. Mulți, însă, nu în totalitate familiarizați cu arta, au fost de părere că „tablourile excelente nu pot fi modificate deloc, nici măcar de oricine ești; pentru că este foarte greu ca fie puțin, fie mult, fie imediat, fie în timp, restaurarea, oricât de mică, să nu fie recunoscută; este de asemenea adevărat că pictura care nu este sinceră este întotdeauna însoțită de mare discredit. Sub acest termen „a înflori din nou”, ei înseamnă „chiar și ignoranții, spălarea picturilor antice; ceea ce o fac uneori cu atâta indiscreție, încât n-ar mai face să dezgroape o marmură; și nu consideră că de multe ori nu știu bine care este compoziția grundurilor sau grundurilor și care sunt culorile folosite de antici (deoarece pământurile naturale și culorile artificiale tolerează mai bine rășina sau alte materiale mai puțin puternice).) nu doar își pun tablourile în pericol de a fi spălate, smălțuite, pe jumătate nuanțate și chiar retușate, care sunt ultimele tușe, unde constă o mare parte din perfecțiunea lor; dar dintr-o dată s-a îndepărtat: ceea ce îmi amintesc s-a întâmplat cu un frumos portret al lui, făcut de Giovanni da San Giovanni, al său.

„mână în ulei pe pânză, care a fost dăruită GM al Prea Serenului Cardinal Leopold pentru a-l plasa printre celelalte „ portrete ale

faimoșilor Pictori și cu mâna lor, din care acea Alteță a făcut colecția atât de faimoasă. Acest portret a ajuns deci pentru prima dată în mâinile unui auritor foarte experimentat, poate pentru a-l acomoda în ornamentația lui, a vrut să-l spele în felul în care făcuse cu multe alte tablouri din vremea lui; iar acest lucru făcut, aproape imediat amestecul a fost îndepărtat și culoarea și tot ce era pe pânză s-au mototolit în bucăți minuscule și au căzut la pământ, fără să mai rămână nimic din frumosul tablou în afară de pânza și rama.

În Dicționarul artelor plastice ale desenului. Despre restaurare scria Francesco Milizia în acest fel, pe cuvântul „retuș": „Este o datorie a autorului să-și retușeze opera încă proaspătă" pentru a o corecta și a o acorda.

« Cu toate acestea, nu ar trebui să retuşezi prea mult dacă nu vrei să apară o culoare plictisitoare.

„Dar a-ți pune mâna în lucrările altora care au fost modificate de timp înseamnă a-i deforma, ceea ce este mai rău decât a-i distruge.

„Un tablou dezacordat și deteriorat de ani ar trebui retușat de o mână expertă. Pentru o clipă va avea o apariție bună, dar la scurt timp după aceea va deveni mai rău decât înainte, deoarece noile culori se schimbă și se discordă cu cele vechi. Prin urmare, apelăm la un alt medic care promite mai multe minuni cu cât este mai ignorant: aplică noi tratamente, iar apoi încetul cu încetul pacientul se înrăutățește. Iată-ne cu șarlatanul care zgură fără milă, unge, freacă, zgârie, spală, completează, lacește și pictură la revedere.

„Această artă frumoasă a făcut progrese datorită declinului artelor".

Unele dintre aceste păreri sunt de asemenea raportate exact cu citatele necesare ale datelor edițiilor în care au văzut lumina - cu siguranță pentru ca nicio îndoială să nu apară cu privire la

loialitatea și vigoarea opiniilor contrare – în Manualul restauratorului de Ulisse Forni (1), operă binecunoscută în rândul celor care se ocupă de materialul artistic și în toate celelalte privințe apreciată cu merit.

Mai mult, Forni, de parcă autoritatea acelor nume nu ar fi suficientă pentru a arăta că revenirea cu culori la picturi a fost foarte ezitant în conceptul de inteligent, îl aduce în discuție pe marchizul Pietro Selvatico, care a adăugat la marea autoritate, pentru vremuri, virtutea neobișnuită de a-și exprima gândurile fără văluri și, inutil să spun, cu aceleași cuvinte ale cărții Despre educația pictorului, istoricul de azi, care sună așa în ceea ce privește restaurarea:

« Pentru a face această formă mai răspândită și mai înrădăcinată la bogați

Din nefericire   pentru picturile vechi, unii restauratori de tablouri cooperează foarte mult, care cultivă continuu acea ignoranță și extrag banii din ea cu cele mai viclene trucuri, apoi, poate, batjocorind în spatele oamenilor buni care au încredere în ele.

„Oricine știe puțin despre artă trebuie să fie foarte indignat” când se gândește la tencuielile cu care majoritatea restauratorilor untează de obicei pânzele vechi și scot din ele ceea ce mai rămâne din autorii lor. Bi-« visează să-i văd cu câte vopsele și glazuri și frec-« minți și lacuri, și uleiuri gătite și nu pot să vă spun câte alte « murdărie freacă, curăță, acoperă, dezlipește pictura pe care o au în mâinile lor și apoi o prezintă strălucitoare Și

<   curat pentru amatorul gonzo, care, fascinat de acel slime, își plătește greutatea în aur pentru prețioasa bijuterie și o arată publicului ca o capodopera a lui Correggio sau Titian sau

* « cine-i place cel mai mult restauratorului să-l păcălească. Și dacă

(1) U. Forni, Manualul pictorului restaurator. Florenţa, Le Mon-nier, 1866, pag. 7 și următoarele.

„Bietul ar ști atunci că în acea pictură a lui mult idolatrată nu a mai rămas aproape nimic original în afară de panoul sau pânza pe care este colorată!” Dacă bietul ar fi văzut, ca și scriitorul acestor pagini, miile de capcane, miile de farfurii folosite de coafor pentru a face să apară atâtea bijuterii, anumite tablouri abia demne să acopere magazinele second-hand, știu că aș spune cu siguranță că nu ar mai simți disconfortul de a cumpăra tablouri vechi și nu ar mai avea grija să audă artiști râzând la spate.

« Nici nu este de așteptat ca printre acești restauratori să fie atât de mulți excelenți încât să nu lovească de „stâncile” menționate mai sus și să nu vă strice pictura în vreun fel.

Redactorul onest al Manualului amintit mai sus nu-și pierde zâmbetul bun nici măcar la încruntarea sprâncenelor acestui scriitor pasionat. Cea mai puternică apărare a sa este conștiința unui scop corect; argumentele lui sunt cele ale tuturor oamenilor buni și credincioșilor într-o credință considerată cea mai bună dintre toți. În Manualul său, care poate fi considerat purtătorul de cuvânt al profesioniștilor restauratori ai acelei epoci, apărarea rămâne însă timidă și superficială ca o treabă de retuș și se rezumă în câteva propoziții: „Chiar și bunăvoința este uneori combătută de anumite «utopii care sunt alimentate de prejudecăți sau „neexperiență..... Conservatorii, amatorii și colecționarii

« a operelor picturale nu trebuie încredințate decât restauratorilor de onoare și abilități oglindite... Ne-am dori, „dacă ar fi posibil, ca Milizia însuși să poată vedea „progresul deja realizat în această artă din vremea lui” până astăzi și suntem convinși că s-ar răzgândi”.

După cum puteți vedea, nu există nimic care să avertizeze despre înțelegerea unui abis între arta originală și contrafăcut. Pe de altă parte, Forni nu se înșela prea mult dacă părerea lui era cea a vremii și fusese cea a multora care se gândiseră la asta.

s-a predat. Într-adevăr, era același cu adversarii săi care erau și ei obișnuiți să caute în artă, în ceea ce privește restaurarea, simpla impresie vizuală, atât de mult încât dezbaterea nu a atins niciodată altceva decât exterioritatea restaurării.

A fost respins de scriitori pentru că a murdărit picturile fie prin insuficiență artistică, fie din cauza modificării ulterioare a culorilor, fără a reflecta și a indica că chiar și o retușare imperceptibilă ar fi întotdeauna odioasă la începutul artei. A fost susținută de restauratori considerând-o perfectibilă din cauza unei aprecieri eronate a mijloacelor de artă; dar. Cine s-ar putea aștepta ca exercițiul de restaurare să conducă la concepte deja discutate între artiști și scriitori și pentru care restauratorul ar suporta cel mai grav sacrificiu al profiturilor pierdute și al considerației afectate din punctul său de vedere?

Prin consultarea manualelor de restaurare, din repartizarea subiectului, din preponderența unei teme asupra alteia, adică din proporția atribuită învățăturilor care se referă la conservare față de cele care vizează retușarea și curățarea, se poate înțelege și dovedește cum este deja stabilit acordul tacit între maestru și discipol că fiecare operație, fiecare instrucțiune, nu este altceva decât o premergătoare lucrării finale a pensulei. Secco-Suardo (1) în capitolul Restaurarea picturilor, aproape ca și cum ar fi vorbit despre altceva în primul volum al său Restaurator de picturi, iar pentru două treimi din cel de-al doilea, este incapabil să-și stăpânească bucuria de a da frâu liber. la tema râvnită fără subtext și scrie: « Iată, în sfârșit, am ajuns la « cea mai importantă parte a artei cu care ne ocupăm, adică « arta picturală, adică datorită căreia

(1) G. Secco-Suardo, op. cit. Vol. II, Capitolul II, § 103.

« un restaurator talentat, ca un adevărat făcător de minuni, vindecă pe bolnavi, întinerește pe cei bătrâni, învie morții; și la acel „deci, care procură cea mai mare satisfacție celor care știu să deosebească adevăratul de fals, perfectul de restauratorul mediocru!”. >.

Aprinși de acest entuziasm, unii restauratori fac miracole de rezistență la o muncă grea, plină de o mie de dificultăți tehnice, fără a fi însă mai puțin contrare faptului că au reușit satisfacția vulgară de a ascunde adevărata stare a unui tablou de mulțimea iubitorilor de

artă. la adevăratul scop al conservării picturilor și recunoașterea în valoarea artistică mai mare a anumitor lucrări, mai degrabă decât un motiv de a inculca respectul absolut pentru ele, un stimul pentru dublarea angajamentului și a activității în ascunderea prejudiciului, demonstrează inconștiența propriei misiunea sau partidul a hotărât să îi precipite în continuare pe ceilalți spre acele neplăceri pe care, având în vedere scopul instructiv al manualelor, ar fi fost o obligație de a le combate.

Nefiind loviti acolo unde si-au aratat partea cea mai slaba, restauratorii au avut puterea; ajutați, într-adevăr, de rezultatul nefericit al multor restaurări efectuate de maeștri renumiți precum Bazzi, Maratta, Poussin și de rezultatul slab mai evident al restaurărilor celor mai proaste din profesie, restauratorii au aspirat să se înconjoare cu aureola de artiști. , susținând că, dacă Bazzi, Maratta, Poussin și alții de mare valoare nu corespund așteptărilor, acest lucru s-a datorat lipsei lor de experiență în restaurare și că, dacă restauratorii moderni răi nu reușesc atât de flagrant să îndeplinească nevoile de restaurare, acest lucru nu corespunde. se poate datora lipsei de calitate artistică. Deci, cu o anumită logică aparentă s-a ajuns la concluzia: că restauratorii sunt la fel de pricepuți în artă ca și în restaurare și totul va merge bine.

Dar întoarceți aceste premise după cum doriți și concluzionați

A RESTAURĂRII

275 sions, ele nu alterează cea mai rodnică învăţătură, cuprinsă în paginile istoriei artei. Care, deși ne convingea că nici măcar artiștii de mare renume nu puteau respecta cerința restaurării picturilor deteriorate, iar artiștii care, 4 pentru a fi trăit mai aproape de autorii acelor lucrări, trebuiau să găsească mai mult tendințe estetice și metode de producție. în conformitate cu propriul temperament execuție care sunt îndepărtate de noi de secole și secole de gusturi și practici diferite, ne învață, de asemenea, că în domeniul pur al artei cei care au fost capabili să preia ceva din sentimentul sau exterioritatea culmii artei. au fost Sebastiano Del Piombo, Giulio Romano, Luini, Paris-Bordone și nici nu s-a presupus vreodată că acest lucru ar putea fi rezultatul unei utilizări secundare a activității lor artistice.

În istoria artei nu s-a scris până acum niciun nume care să îmbine cele două virtuozități cu care mulți restauratori s-au înfrumusețat cu autoconsens. Un exercițiu dual care nu putea fi desfășurat în același timp fără ca unul să ajungă să prevaleze asupra celuilalt; nu este în consonanță cu constituția fiziologică a artistului, care nu este cel care dă doar formă teoretică concepțiilor sale, ci cel care le exprimă într-o formă sensibilă. Un dublu exercițiu - din fericire pentru arta nouă și trecută - nu este necesar pentru conservarea picturilor și execuția rațională a restaurării prezente și viitoare.

Astăzi nu mai este restaurată, ci păstrată, o auzim deseori repetată, în timp ce ecoul negăturilor zgomotoase și al apărărilor jalnice împotriva tendinței persistente de a invada cu retușuri sau curățare lucrările lăsate moștenire de către vechii maeștri nu continuă, nici

gloriile restaurării se vor opri la ultimele cunoscute, nu toate lucrările depind de mașini

rituri publice, nici nu putem spera să înlăturăm într-o singură zi prejudecățile care au durat de secole.

Dintre pictorii antici, unul dintre cei mai alterați a fost cu siguranță Giambellino. Din lucrarea senatorului Morelli: În ceea ce privește pictura italiană, avem această informație interesantă și jalnică, care cu siguranță nu este tot ceea ce ar putea fi adunat despre acest minunat artist și care, este aproape inutil să subliniem, este raportată ca o simplă observație a de fapt, nimic nu trebuie să-i vadă pe proprietarii tablourilor menționate.

«La Pietà», nr. 531, în Galeria Uffizi. Doar „schițat”, este atât de desfigurat de restaurare încât aproape „și-a pierdut orice valoare, în starea actuală, pentru orice scop prietenos artei”.

„Galeria Municipală din Rovigo are o «Ma-«femeie» de maestrul nostru, sub nr.50, dar deloc «desfigurată».

«Pinacoteca din Torino are o «Madona» «»autentică, dar deloc repictată»; și iarăși: „ Multele lucrări mari și mici pe care Veneția încă mai are norocul să le păstreze, sunt, din păcate, cele mai multe dintre ele tratate atât de rușinos de așa-zișii restauratori, încât plăcerea de a le vedea este mult diminuată; o altă femeie „Ma-”, complet desfigurată de retuș, este cu Prințul „Torlonia”.

În sfârșit, pe pagina. 274, citiți acest pasaj care poate fi o concluzie cu privire la Giambellino și ceea ce s-ar putea numi starea de serviciu a restaurării față de pictorul venețian:

„Împrejurările în care, așa cum sa observat deja, „picturile lui Giambellino, din păcate, în cea mai mare parte „au fost repictate și restaurate, înseamnă că formele accentuate, specifice maestrului, par adesea slăbite în grație.

« a unor astfel de restaurări efectuate după preceptele școlii academice și nu atrag imediat privirea. Dacă se dorește, așadar, să „studieze conceptul de forme al maestrului, căutați” lucrările tinereții sale care sunt pictate în tempera „și deci mai puțin desfigurate, mai degrabă decât cele din perioada ulterioară” care au fost restaurate. Această observație „nu trebuie să se aplice numai lucrărilor lui Giambellino, „dar se aplică în egală măsură tuturor marilor pictori venețieni ai „epocii de aur”.

O enumerare a lucrărilor marcate de stigmatele ignobile ale retușurilor picturale pentru orice fel de proces de pictură ar fi prea lungă, monotonă și tristă, întrucât nu există istorie a artei care să nu fie un compendiu, despre care să nu se întâlnească la fiecare notă. rândul

său.care repetă refrenul interzis al prejudiciului suferit de cutare sau cutare pictură din cauza restaurărilor, dintre care evidențiind doar ceea ce poate fi util argumentului tehnic, se poate afirma că paguba maximă a fost cea suferită de vopselele temperate. , care dacă, după cum reflectă senatorul Morelli, au scăpat de modificările de formă pe care le-a adus restaurarea mai mult decât celelalte tablouri, dar din lacuirea la care au suferit, își schimbaseră fundamental aspectul tipic de tempera în cel al picturilor în ulei: pictural monstruos. deformare care ar fi considerată incredibilă dacă nu ar fi fost prea cunoscută și despre care nu s-ar ști să-i dea o idee adecvată dacă nu presupunând că s-a conceput gândul sacrileg de a scoate vehiculul uleios din picturile în ulei cu un procedeu chimic și de a le reduce. la tempera. Este mai ușor de spus decât de imaginat ce vor deveni Tițienii, Correggios, Rembrandts și toate picturile în ulei reduse la griul opac al unei tempere; totuși, în temperele transformate în picturi în ulei, a avut loc o schimbare absolut similară, deoarece, deși au fost pictate inițial și strălucitoare la culoare, ele

nu prezenta sub nicio formă nuanța scăzută, negricioasă asumată de vopselele ulterioare aplicate acestora, când acțiunea timpului uzase orice substanță conglutinantă și făcea culoarea poroasă astfel încât să se îmbibă complet în vopsea așa cum se întâmplă mai târziu.

Nici intervenția picturilor în ulei sau ceară, tempera și guașă nu a contribuit puțin la împiedicarea proceselor tehnice de a fi investigate, regăsindu-se întotdeauna o asemenea promiscuitate a substanțelor încât să redea cele mai subtile inducții și cele mai precise investigații chimice .

Suprafața netedă și strălucitoare atât a picturilor murale medievale, cât și a frescelor era o cerință foarte căutată. În arta creștină veche, scopul principal era acela de a face vopselele encaustice și mozaic lucide și, așa cum scrie Eastlake: „Vopselele din Evul Mediu erau strălucitoare și într-adevăr lucide se numeau și nu există nicio îndoială că uleiurile îngroșate au fost alese în prima. încercări ale oleantelor, în mod singular pentru că au dat o asemenea strălucire lucrărilor lor. De fapt, studiile din Evul Mediu aveau ca scop imitarea mecanică și extrinsec a artei antice. Se vede că datorită acestei neteziri picturile și marmura erau mult mai puțin uzate; pentru acest efect poate, şi după Renaşterea artei, s-au dorit să-l procure, şi cu atât mai mult în acele ţări unde clima este mai aspră şi mai comestibilă>.

Și întrucât multe picturi murale erau lucioase, același lucru i s-a părut conceptului conservator al restauratorilor și iubitorilor de artă ai nefericitei școli de restaurare, să le picteze; iar în fresce, deoarece suprafața cristalină exterioară împiedică orice absorbție de către perete, a fost o mare descoperire să le tencuiesc cu culori în ulei; secret pentru care un restaurator Corradi era foarte celebru, spre sfarsitul sec

col. XVIII; într-adevăr, stareţul Requeno (1) care deţinea o copie a unei scrisori în care Corradi şi-a dezvăluit invenţia unui prieten pictor, spune că în acea scrisoare i-a recomandat prietenului să nu lase pe nimeni să-l vadă în timp ce retuşa frescele şi că ulei folosit fără gătit şi fără lac: pentru ca spectatorii să nu observe după ce peretele a fost vopsit.

Celebrul secret şi-a făcut rapid drum în jurul Italiei, iar ruinele pe care le-a produs nu s-au limitat la simpla deteriorare a culorii care se modificase de-a lungul timpului, deoarece retuşurile murdare a stârnit gândul cel mai vandalist de a o rupe brutal în multe locuri, ridicând întreg bucăţi de ipsos, după cum povesteşte Conzatti, un cunoscut ilustrator al Bazilicii del Santo din Padova, au fost folosite în multe dintre acele fresce preţioase.

Este inutil să mai adaugi ceva, dar nu se poate să nu observăm cum tablourile murale, pe lângă faptul că sunt în general amplasate la înălţimi care nu încurajează pe toată lumea să meargă să le privească de aproape, nici nu apare deseori ocazia ca schelele gata. şi potrivite pentru o examinare minuţioasă, rămân un domeniu uşor deschis oportunităţii de a evacua tendinţa proastă a retuşatorului inveterat.

Detaliul prăbuşit al vechii picturi murale care păstrează amprente inexplicabile ale formelor şi culorilor originale până în punctul în care în anumite fresce nu se mai poate spune dacă se vede mai mult tencuială decât vopsea este cel mai bun teren pentru abuzurile retuşurilor. Acolo, schiţarea urmelor de contururi, lăsarea apei transparente să curgă între modelarea cărnii sau desfăşurarea draperiei sunt lucruri care sunt mai uşor de făcut, dar greu de găsit, şi mai rău, de îndepărtat. Se va vedea, fără îndoială

(1) Requeno, op. cit., pag 116.

prin efectul de ansamblu al retuşării, dar cum poate fi remediat dacă nu în primul rând din educaţia restauratorului ia naştere spontan sentimentul de respect pentru integritatea operei de artă care i-a fost încredinţată?

Pentru pictura în ulei, dincolo de desfigurarea datorată părţilor complet repetate şi extinderea retuşului dincolo de limitele pagubei în sine, ar fi imposibil de urmărit, chiar şi pe scurt, varietatea chinurilor care au rezultat din aceasta în secole. -calea veche de restaurare a renovarii si cea mai comuna de curatenie.

Mobilitatea pânzelor care permite manevrarea lor în toate direcţiile, tenacitatea culorii uleioase care rezistă la încercări la care culorile altor sisteme de pictură nu le-au putut rezista, masele mari de umbră, sau mai degrabă negrul dominant în majoritatea picturile în ulei şi cunoaşterea mai mare a procesului tehnic, au pus aceste tablouri la deplina mila vechilor restauratori, dând aproape motiv celor noi să încerce să le restaureze, regăsindu-se într-adevăr opere infinite,

recipiente involuntare ale întregii ignoranțe a artei. , empirismul tehnic, lăcomia de profit și, s-ar putea spune chiar, talentul prost, puteau concepe ceva mai dăunător suprafeței culorilor.

Nu numai restauratorii au cooperat la o asemenea ruină de lucrări, iar justiția dictează să nu fie împovărați cu responsabilitățile ce ar fi putut fi constatate amatorilor și artiștilor care prin capriciu sau slăbiciune, atât Pentru că împreună s-au abandonat folosirii primejdioase. a ingredientelor lor pe picturile vechi și anecdotele care circulă printre cercurile artistice și grupurile de iubitori de artă explică neîncrederea de drept pe care pictorul modern o nutre în general în domeniul artei antice, într-un subiect care, în mod logic, ar trebui considerat ca fiind în întregimea sa. competență.

Dar, între timp, este greu de sperat că artiștii se vor pocăi de obligațiile pe care le au față de Artă, nu mai puțin decât cei a căror datoria este să promoveze învățământul tehnic pentru ca supravegherea artei antice dacă nu întotdeauna să fie încredințată unor tehnicieni excepționali, cum ar fi fost cazul Angliei și Eastlake, chiar dacă cineva se poate scuti de a vedea, ca astăzi, restauratorul, judecătorul și partea în cauză, este mai bine să ne ridicăm la considerațiile generale care depășesc sentimentul și criteriul individual, mai degrabă decât pierderea timpului și argumentelor în acuzații și apărări zadarnice, a condus la practica restaurării în cauză, nefiind evident nici pentru interesul privat al restauratorilor, nici pentru îngustimea lor personală, nici pentru exemplul săracilor care dețin unele tablouri antice, ar fi de părere comună comoditatea supunerii picturilor la restaurarea restaurării, fără contribuția impunerii unei ordini decorative și a condițiilor de amplasare și vizibilitate a picturilor, a locurilor în care se află picturile. păstrate în general.

Faptul rar că în case, palate și biserici există oportunități pentru lumini care permit să pătrundă dintr-o privire fiecare parte a picturilor conținute de acestea, nici deținerea de picturi care implică nevoia de inteligență a artei explică deja suficient de mult cum într-un număr mare de cazuri opera de restaurare picturală nu a putut fi apreciată în esenţa şi tehnica sa materială. Pe de altă parte, fără a împinge credința că gustul superficial al decorativului a prevalat întotdeauna asupra inteligenței artei, până la punctul de a afirma că de aici a provenit folosirea colecțiilor de opere de artă, deoarece bibelourile, mobilierul și țesăturile nu au ar fi fost suficient pentru a completa decorul oricărui loc pe care vrei să-l faci luxos ca aspect, nimic comparabil cu bogăția picturilor în somptuos.

benzi desenate și marmură și bronz, este totuși evident că ciocnirea dintre frânturi de pânză și cojile de culoare și pete și opacitatea vopselelor vechi trebuie să fie mai intolerabilă acolo unde există o mai mare abundență de țesături orbitoare, mobilier, ornamente de orice

fel. , noua si intacte. Astfel, deteriorarea picturilor a devenit și mai tristă și obscenă, pentru a fi îndepărtată în vreun fel din vedere printre atâtea producții perfecte ale mâinii și intelectului.

Astfel, sentimentul de respect și venerație pe care îl insuflă lucrurile vechi ar putea acorda grație oricărui obiect deteriorat, dar de natură esențial decorativă, precum unele fragmente de ancon sau sculpturi medievale în lemn însuflețite de strălucirea culorilor strălucitoare și auririi, niciodată împăcate. cu aspectul meschin al unui cadru de lemn acoperit de o pânză zdrobită la margini. Iar pictura, năpădită de mărturiile mizerabile ale acțiunii secolelor, a fost întotdeauna un obiect de repulsie invincibilă pentru publicul larg al artei, când afectarea oricărui fel de restaurare nu a întinerit-o și a făcut-o acceptabilă chiar și cu un fir de cadru mai vulgar în formă de aur fals tăiat la colțuri și asamblat din pătrat.

Mult mai târziu, și numai în izolarea severă a muzeelor, retușurile s-au arătat în golul ei meschin și neputința de a ridica gândirea din materialitatea lucrurilor și de a vorbi limbajul sublim și universal al artei.

Dar, în orice caz, soarta picturilor din case, palate și biserici a fost corectată de lumina ferestrelor, temperată de perdele, sau de semiîntunericul navelor, absidelor și criptelor, care asigurau o ascunzătoare potrivită de vederea retuşurilor şi a curăţeniei dăunătoare, a avut latura ei avantajoasă prin salvarea mai multor lucrări de la restaurarea picturală decât a putut face bunăvoinţa experţilor atunci când a avut loc.

 de a le putea culege în număr infinit în muzee și galerii, adesea încredințate susținătorilor dominatori ai restaurării, pentru care lumina cea mai bună pentru a le admira nu era decât un stimulent pentru a ataca picturile cu retușuri și curățări și s-a răspândit, până la jumătate. cu un secol în urmă, pe tablouri lipsite de așa-numitul ton de aur sau ton de galerie, acea nenorocire a vopselelor galbene pentru care multe lucrări sunt încă resentite, iar unele erau în pericol de a se pierde pentru totdeauna.

*

* *

Savurarea perfectă a unei picturi este subordonată unor circumstanțe independente de arta cu care este realizată lucrarea.

Starea particulară a unei imagini care există material doar datorită grosimii ușoare a culorilor așezate pe o suprafață plană și în care culorile, oricât de abil aranjate, par mereu diferite în mod fundamental de culorile realității, rămâne persistentă. în privinţa acestei naturi artificiale chiar şi în timpul celei mai intense contemplaţii, stârnind într-un anumit fel răzvrătirea noastră pentru a ne lăsa surprinşi de mijloacele cu care artistul vrea să ne tragă în iluzie.

Imaginea pictată, datorită tenacității liniilor care o susțin, în comparație cu lumea reală, oferă așadar o latură ușoară a distragerii atenției și deosebit de dăunătoare iluziei picturale este tot acel material care intervine între ochiul nostru și pictură, tot că pe suprafaţa colorată trimiteri la realităţi de culori şi forme potrivite să reitereze în spiritul nostru certitudinea naturii artificiale a imaginii contemplate.

Nu este neobișnuit, mai ales în expoziții, să se întâmple

a fi entuziasmat de anumite modelări puternice a mâinilor, de exemplu, a împinge mijloacele de a-i convinge pe alții de adevărul picturii până la punctul de a pune mâna pictată de pictor la egalitate cu a propriei persoane, astfel încât să se poată judeca cu faptul, dar cu câtă inadecvare de comparație și tulburare a celor care privesc opera, adică tocmai pentru că arta nu se ridică în niciun fel împotriva realității. Dar de observație mai frecventă este cu siguranță efectul rău pe care îl produce a vedea un tablou fără cadru și acesta depinde exclusiv de trecerea bruscă de la marginea tabloului la peretele de susținere și efectul este cu atât mai neplăcut dacă se poate vedea cu marginea plierea pânzei și cuiele care o fixează pe cadru. Aceasta ne apropie de impresia dezgustătoare a pagubelor foarte variate pe care le suferă adesea picturile și de motivele care ne împing instinctiv să le înlăturăm prin refacerea pieselor lipsă sau alterate.

Deteriorări, precum crăpăturile, veziculele, decojirea culorii, rupturi în scânduri, rupturi în pânză, precum și mucegaiul, înnegrirea, petele sunt, fără îndoială, elemente intruzive ale imaginii înfățișate de pictor; tulburare și împiedicare și la vederea operei, după cum este evident de înțeles, pentru că, ca formă, ele contrazic imediat formele și planurile reprezentate în pictură, dar mai ales pentru că consistența lor materială este în antiteză cu aparența iluzorie a picturii. lucruri pictate. '

Acest lucru este demonstrat de toleranța constatată, în sens estetic și optic, a numeroaselor leziuni și pete și părți lipsă, chiar și sculpturile, în care accidentalități similare, uneori obligate să urmărească progresul modelării, arătând aproape mai bine consistența absolută. reliefului, ele adaugă sculpturii o aromă de realitate mai mare. Apa, de exemplu, care umezind în mod repetat o statuie lasă dungi care sunt desenate secvenţial.

---------9-------------------------------------- ----.--■■-după reliefurile și sinuozitățile pe care le străbate, sunt cu totul altceva decât dungi verticale care ar tăia improbabil tot ce este pictat. O pată care se întinde de la un cer foarte îndepărtat la un obiect plasat pe partea din față a tabloului este cel mai absurd lucru pe care îl poți vedea. Astfel, incompatibilitatea deplină a oricărui semn sau obiect străin de suprafața culorilor este, prin urmare, caracteristică picturii și, prin urmare, este în conformitate cu dorința de a se

bucura mai mult de artă, să se străduiască pe cât posibil să înlăture din pictură aceste cauze. de tulburare care nu lasă răgaz în spiritul observatorului.

Cel mai simplu impuls instinctiv, primul, în prezența oricărei pagube, pentru proprietarul unui tablou, trebuie să fi fost, așa cum a fost, să repare cât mai bine ruptura dacă era o ruptură în pânză, reunind cu grijă marginile, punând grundul înapoi, apoi studiind cu culoarea pentru a însoți cât mai bine porțiunea de culoare deteriorată.

Conceptul primitiv de restaurare a fost și este perfect uman, într-adevăr trece de la o pasiune și un sentiment înalt și rămâne așa atâta timp cât rămâne în starea de dorință, neexistând nimic mai plauzibil decât regretul integrității pierdute a unei capodopere. de artă și de cea mai mică ofensă l-au făcut să simtă întreaga importanță a prejudiciului; pentru că același instinct care ne împinge să căutăm un remediu ne avertizează că acesta este în sine ireparabil atunci când înțelegem cu adevărat toată valoarea excepțională a artei. Totuși, experiența și reflecțiile care au urmat încercărilor repetate de restaurare picturală au demonstrat că a fost ridicată o barieră de obstacole materiale și intelectuale de netrecut împotriva realizării unei dorințe aparent atât de simple. Obstacol material, nu prin faptul că a fost vreun impediment pentru înlocuirea culorilor cu culori, ci în

înlocuiți culorile care sunt aceleași cu cele care au dispărut sau au fost modificate. Obstacol intelectual, nu pentru că opera unei pensule nu ar putea fi echivalentă și cu cea a altuia, ci din cauza imposibilității de a se identifica în arta altuia și de a înlocui o operă de artă egală cu cea care a fost alterată sau dispărută. .

Luați în considerare pentru o clipă primul obstacol care privește intenția restaurării, în cel mai simplu caz al reînnoirii unei culori uniforme, limitând analiza culorii preexistente la un spațiu de câțiva centimetri pătrați de suprafață - o simplă ciobitură. într-un ulei de pictură – și să presupunem o nuanță albastră originală realizată cu cel mai frumos lapis lazuli, despre care toată lumea știe că este una dintre cele mai rezistente culori pe care le posedă arta picturii.

Acest albastru a fost măcinat cu semințe de in sau ulei de nucă fiert sau făcut mai uscat cu oxizi de metal obișnuiți, așa cum se folosea în antichitate. Pe lângă lacuirea finală obișnuită, din moment ce pictura era veche, alte lacuri aveau infailibil acea culoare, care odată cu uleiul de măcinat și diferitele straturi de lacuri, toate ingredientele pe care oxidarea se îngălbenește, a provocat schimbarea albastrului în verde o led. albastrul la o tendinţă evident verzuie.

Aspectul acestui albastru verzui se datorează așadar acțiunii mai mult sau mai puțin eficace a stratului profund de lapis lazuli care a rămas neschimbat asupra moleculelor exterioare care se îngălbenesc, deci nu mai este posibil, prin aplicarea de lapis lazuli pur în spațiul deteriorat. , să aibă o restaurare imperceptibilă. Această nouă culoare ar păta verzui din jur și, pt. legile contrastului de culoare, o pată a

culorii complementare a verdelui care este roșu, adică albastrul juxtapus ar părea violet și tot mai aparent roșcat dacă s-ar decide tendința verde a spațiului care îl înconjoară.

Prin urmare, va trebui să vă apropiați de culoarea dorită

 imita recurge la vreun artificiu. Indiferent de culoarea pentru care se cere subvenția, este evident că acesta nu mai poate fi lapis lazuli pur. Va fi orice galben pe care îl doriți, va fi în acea cantitate pe care o credeți, dar nici datorită naturii intime a culorii, nici datorită aranjamentului material al moleculelor nu va mai putea să corespundă exact cu culoarea originală și să fie considerate un substitut perfect, deoarece acestea nu sunt egale în realitate că lucrurile sunt la fel între ele.

Același lucru se poate spune și despre un roșu care a devenit palid în timp. Dacă roșul a fost inițial făcut din oxid de fier, deoarece există doar alb pentru a-l estompa, vom ajunge la un amestec de oxid de plumb sau oxid de zinc și roșu, un amestec care nu poate fi niciodată oxid de fier pur. Dacă se folosește un galben deschis, acesta va conține în continuare antimoniu și plumb și așa mai departe pentru orice amestec, așa că cu cât culorile de imitat sunt mai complicate, cu atât culorile de imitație vor trebui neapărat să fie de altă natură.

Compoziția diferită a culorii, întrucât este inevitabil ca noua culoare să se modifice de la sine în timp, va determina în curând retușul să se diferențieze și în exterior și într-un mod foarte sensibil de pictura veche care pentru un moment și la superficial. ochi cu care ar putea fi confundat. Bazându-se pe procedeele lăudate pentru a realiza culorile cărora se pare, citind manualele restauratorilor, că există abundență și că doar pictorii nu au reușit niciodată să înțeleagă una, nealterabilă pentru totdeauna, vrea să se gândească serios cu privire la culorile eterne; adică adăugând distorsiuni ale criteriilor tehnice vechilor distorsiuni ale bunului simț – putând admite totodată eternitatea culorilor – dar cu condiția ca acestea să evite absolut acele condiții normale la care sunt supuse picturile.

* * *

Admișind conceptul fals de retuș, alterabilitatea culorilor trebuia să fie principala sa piatră de temelie, altfel simpla idee a alternativei efemere de a reface o parte dintr-un tablou care în curând avea să pară inconsecventă ar fi întrerupt utilizarea aceasta chiar de la începuturi.tip de restaurare. Și într-adevăr practicile sugerate de maeștrii restauratori întârzie alterarea culorilor, un timp suficient de lung pentru a satisface clientul și operatorul. De asemenea, o retușare nu poate trece întotdeauna neobservată, mai ales la refacerea anumitor părți întregi, dacă natura picturii permitea pierderea oricărei urme de contur în același mod în care se vede în multe picturi neretușate creșterea sau decolorarea capetelor, mâinile, a draperiilor

care au fost inițial diferite, dar nu se poate spune așadar că acțiunea timpului s-a oprit și nici nu se poate spune vreodată că am ajuns în posesia unui proces care asigură imuabilitatea culorilor, în timp ce deja tot mai mult execrația răspândită cu care se lovește retușul, este dovada cea mai valabilă a apariției sale fatale sub acțiunea timpului. Într-adevăr, întrucât subiectul oferă în mod spontan dreptul, merită câteva reflecții asupra ușurinței cu care se admite că culorile pot oferi darul foarte rar de a fi inalterabile.

Ideea indestructibilității culorilor, poate din cauza contrastului cu frica de a le pierde, este una dintre cele mai răspândite, dar și una dintre cele mai nefondate, deoarece culorile nu prezintă niciuna dintre acele caracteristici externe imediate care sugerează idei de forță și rezistență. Acestea sunt întotdeauna materiale prăfuite sau straturi vizibil subțiri. Este si foarte cunoscut

care pentru a le face utilizabile trebuie, din forme compacte sau solide de origine, să se dezintegreze în părți foarte minuscule care nu mai pot fi unite între ele decât cu ajutorul glutenurilor a căror rezistență relativă este cunoscută. Dacă este în lichide care se dizolvă, subdiviziunea lor pentru a se extinde în acest fel dublează dovada inconsecvenței lor de nedescris; totuși, aceste pelicule subțiri de colorant pe care fiecare expunere la lumină le distruge, pe care orice praf le corodează, pe care toate lichidele se dizolvă sau atacă continuu, trezesc acest gând de neînțeles al unei rezistențe deosebite, care într-un mod atât de a priori nu se acordă niciodată materialelor care dintr-o privire, ele par infinit mai solide în ceea ce privește volumul, textura moleculară, duritatea și duritatea dovedite.

Nu există nicio ezitare înainte de a avea încredere în durabilitatea anumitor materiale și în a se proteja de efectele timpului, știind că aerul corodează fierul, că apa sapă canale în pietre, în timp ce, cu cea mai mare indiferență, ele expun și se așteaptă să fie. capabile să expună cele mai subțiri suprafețe de culori la toate elementele celor mai dure climate, având încredere că vor rezista secole; mai degrabă vrei chiar eternitate pentru culori. Dar toate acestea sunt pur și simplu, așa cum am spus, cel mai ciudat lucru din lume dacă nu ar fi cel mai comun și, în același timp, cel mai simplu, din moment ce se uită atunci când amintim anumite exemple de durată a culorilor care sunt în detrimentul de irefutabil. demonstrație, precum aceste exemple de durabilitate extraordinară se datorează condițiilor mai mult decât excepționale, foarte rare, în care s-au găsit acele culori care au putut rezista peste timpul normal pentru aceste substanțe.

În aceleași obiecte pictate care sunt arătate ca martori ai puterii anumitor culori în timp, găsim aproape întotdeauna explicația elocventă a fenomenului.

Fie că este vorba de picturi murale sau panouri sau pânze antice, conservarea este întotdeauna predominantă în acele părți care în mod normal se vede că rezistă mai mult în picturile obișnuite. Această primă constatare ne avertizează deja că dacă pe pictura unui perete nordic culorile se găsesc a fi mai puțin conservate decât pe peretele de dimineață, atât în săpăturile de clădire din Pompei, cât și în orice casă modernă, pentru a explica conservarea relicvei pompeiane. nu mai este vorba de a recurge la intervenția unor culori diferite de ale noastre, ci mai rezonabil la intervenția unei cauze generale care, oprind procesul normal de deteriorare a acelor picturi atât pe latura nordică, cât și pe cea matinală, le-a condus până la momentul descoperirii, ca și când timpul în care au rămas scufundați de cenușa Vezuviului nu ar fi trecut.

În tripticele antice cu uși pictate, atât la interior, cât și la exterior, dacă ușile au rămas mai mult închise decât deschise, picturile interioare se văd a fi mai păstrate decât cele din exterior: dacă s-a întâmplat contrariul, s-a întâmplat și invers pentru apariția lui. picturile, culorile din exterior se constată atunci a fi mai deteriorate decât cele din interior.

În altarele expuse căldurii și fumului lumânărilor, baza picturii este întotdeauna mai deteriorată decât partea superioară. Este clar că atât tripticele, cât și retablourile, dacă nu ar fi trecut în muzee unde era suspendată orice cauză de deteriorare ulterioară, ar fi fost distruse - și chiar și în acest caz - găsind aceste triptice și aceste retaule încă în stare bună, este nu dă motive să fantezi despre culori singulare, ci pur și simplu despre intervenția carcasei care este adevăratul și singurul factor de durabilitate a culorii.

Miniaturile care se păstrează atât de perfect în paginile cărților, pentru că sunt îndepărtate de influența luminii,

de aer și frecare, ei ne spun ce este necesar pentru durabilitatea culorilor și cum ar arăta toate frescele, tempera și picturile în ulei dacă o apărare proporțională le-ar fi protejat de-a lungul secolelor. Această apărare, în forme imprevizibile, și, dacă vreți, uneori chiar greu de explicat, a fost găsită în picturile din mormintele egiptene, ca în necropolele grecești, ca în orașele și vilele subterane din Herculaneum și Pompei și în cele din urmă peste tot. unde nu putea ajunge acţiunea luminii şi a acelor agenţi lichizi sau gazoşi care alterează sau distrug culorile. Și acest lucru este atât de adevărat încât, odată ce acele culori au revenit, cărora părea necesar să le atribuim proprietăți singulare, în condiții normale s-au arătat din nou susceptibile la toate influențele la care sunt supuse cele mai comune culori.

Toate culorile care au fost încă găsite în stare naturală în diferite descoperiri arheologice norocoase, precum și culorile picturilor sau ale altor obiecte pictate care au ajuns până la noi din cea mai înaltă

antichitate, s-au dovedit, așa cum au dovedit prin analize chimice, să participe. în proprietățile comune ale substanțelor colorate în uz continuu de artă, dovedind astfel că presupunerea că aceleași reacții nu ar putea avea loc dacă acei agenți de alterabilitate care acționează constant asupra culorilor ar fi ajuns la ei acolo unde acestea au persistat mai mult sau mai puțin îndelungat. perfect nevătămată s-a constatat că era lipsită de orice fundație.

Dar dacă este de imaginat că non-artiștii judecă proprietățile culorilor într-un mod fantastic, este surprinzător să găsim aceleași erori în cărți despre care se spune că sunt scrise serios și de oameni care se confruntă constant cu imensa dificultate de a curăța picturile. , adică în cazul experimentării continue a modului în care culorile sunt delicate și mențin mereu această sensibilitate pentru fiecare cea mai mică atingere, pentru fiecare substanță acidă sau alcalină cea mai diluată; si tro-

descrieți în detaliu modalitățile sigure de a face ajustările imuabile și, ceea ce este și mai ciudat, găsiți că acest lucru poate fi realizat prin mai multe mijloace.

* ♦ ♦

Toate argumentele care tind să convingă de posibilitatea de a imita arta suferă de aceleași defecte atunci când nu mai este prin aplicarea unui pic de culoare într-un spațiu deja delimitat de defectul însuși că un tablou ar putea fi readus la starea sa primitivă, dar numai cu condiția ca părțile întregi alterate sau distruse să fie refăcute. Valoarea suprafeței de culoare deteriorată dintr-un tablou nu este în raport cu dimensiunea lucrării în sine, știind foarte bine că în dreptunghiul unei foi obișnuite de hârtie dacă abia înțelegi un cap în mărime naturală poți include și el este o colecție de picturi ale lui Breghuel și, prin urmare, din punct de vedere artistic, dificultatea restaurării ar fi măsurată prin importanța părților deteriorate în funcție de caracterul formelor și expresia lor. Cu toate acestea, după ceea ce s-a spus despre imposibilitatea înlocuirii celei mai mici părți a culorii originale a unei picturi antice și a văzut în ce poate consta imitația stilului și cum se procedează la atingerea în restaurare, este de prisos să ne întrebăm ce se poate aștepta de la munca de a se reface lipsită de orice spontaneitate și sinceritate a spiritului și a mâinii. Raffaele Mengs era de părere că în lucrările de imitație există întotdeauna un contrast vizibil, oricât de semnificativă ar fi priceperea imitatorului, adică o parte din lucrare pare să fi fost făcută de un om mare și

celălalt de cineva fără cunoștințe. De la picturile retușate ale maeștrilor străvechi, până la cei care le iau în considerare cu atenție, emană aceeași impresie și nici nu s-ar putea rămîne foarte ezitant în a determina cine merită rolul marelui om și cine a doua calificare, mai puțin măgulitoare.

* * *

Prețioasa și chiar rară cerință a unei constituții tehnice suficientă pentru a face pictura, păstrată în mod corespunzător, imună la acele daune materiale pe care aproape întotdeauna miile de primejdii ale timpului reușesc să le provoace culorilor, nu părea încă puțin acel sentiment instinctiv pe care îl cere de la culorile o calități pe care nu le pot avea - inalterabilitate absolută - așa că, deși picturile au scăpat de orice atac material al timpului, au dorit să fie supuse riscurilor și pagubelor inevitabile ale curățeniei menite să reînnoiască splendoarea primitivă a culorilor, punând asupra lor aceeași tenacitate intenționată și inconsecvența criteriilor care au semnalat retușul.

Cantitatea mai mare de mijloace la îndemâna obișnuită pentru încercarea de curățare, după cel mai gros criteriu care poate fi conceput pentru această operație, nu s-ar putea traduce decât într-o serie de leziuni mult mai numeroase decât cele provocate picturilor prin retușuri, deoarece, dacă vopseaua învechită nu poate fi îndepărtată fără riscul ca remediul să nu pară de o sută de ori mai condamnabil decât dizgrația anterioară - întrucât este o pagubă transmisă nouă dintr-un trecut pentru care nu suntem responsabili, este diferită de cea care ar fi fi cauzat de noi înșine – desigur

este că retușurile nu pot fi comparate cu efectele dezastruoase pe care le poate provoca o curățare temeinică, până la deteriorarea culorii originale care, odată distrusă sau alterată, din motivele deja explicate, nu mai poate fi înlocuită.

Excluzând retușurile din operațiunile de restaurare conservare, orice curățare care necesită folosirea unor mijloace care pot afecta culoarea picturii trebuie să fie absolut descurajată. Nu este deplasat să remarcăm aici cum în toate manualele de restaurare când vine vorba de tempera, pastel sau acuarelă, cineva are bunul simț de a recunoaște deodată vanitatea sau, mai explicit, prostia de a recurge la toată mizeria de amestecuri care până ieri s-au turnat pentru fiecare fleac pe picturile în ulei, chiar știind cât de mult pericol aduceau cu ele lucrărilor și care erau consecințele inevitabile, nefăcând niciodată nicio curățare care să nu oblige la un moment dat să dea mâna paletei voalați sau armonizați din nou sau mai bine, ca de obicei, ungeți întotdeauna așa-numita pictură curată. Această resemnare de a păstra anumite genuri de tablouri pe măsură ce întâmplarea a vrut să le reducă trebuie să se extindă neapărat la toate tablourile indiferent de procesul lor de execuție, ori de câte ori, încercând mijloace inofensive pentru culori fără rezultat, este necesar să pui în pericol ceea ce deja deții lucrarea. a artei în întregime.

Ultima suprafață a tabloului înglobând cele mai delicate gradări de culori, este ușor de înțeles cum, cu cea mai mică acțiune corozivă, glazurele ușoare sunt infailibil distruse, iar fiecare cea mai mică proeminență a culorii corpului trebuie alterată pentru ca pata să poată

fi îndepărtată. din cele mai adânci părți, și nici măcar pe suprafața netedă, care în pictură nu există niciodată într-un mod perfect, putem avea încredere că un material rezistent și puternic lipit trebuie să fie

se desprinde uniform de toate punctele sale de adeziune.

Acțiunea solvenților asupra picturii vechi este în primul rând de a îndepărta patina, sau efectul produs de timp, expunând culoarea mai strălucitoare care îi acoperă vălul - adică provocând pete care nu sunt în concordanță cu armonia particulară asumată de pictură - armonie pe bună dreptate ținută în mare atenție de către experții în artă, deoarece ascunzând ușor vizibilitatea mecanismului pensulei crește misterul modelării și farmecul gradației culorilor.

Mijloacele mecanice, dintre care primul este racleta preferată a restauratorilor, duc la același scop ca și solvenții în cazurile în care pata, datorită aderenței puternice asupra picturii, nu se desprinde în fulgi, dar vârful instrumentului are pentru a chinui fiecare asperitate și fiecare adâncitură a suprafeței de culoare.

Cantitatea mare de tablouri care prezintă schița descoperită și textura pânzei marcată pe culori, așa a fost insistența spălărilor sau a exercițiilor în intenția nebună de a săpa o nuanță armonioasă sub murdărie sau sub culoarea alterată, face de prisos orice demonstrație documentată a obiceiului prost de a realiza restaurarea pe această cale și prin orice alta care ar putea fi concepută de la criteriul neîntemeiat al violenței la legea naturală a modificării culorilor la care picturile trebuie să cedeze inevitabil și universalul. se resemnează, în nul În plus, se poate asigura că deteriorarea fatală a lucrărilor încredințate culorilor va fi amânată la un viitor mai îndepărtat, dacă nu la acea îngrijire neobosită și inteligentă care, prin diminuarea cauzelor care acționează asupra natura intimă a substanțelor colorante, aproape stabilește și precizează durata acestora.

Dar din moment ce pictura în ulei este făcută ținta perpetuă a curățării din cauza slăbiciunii lacului care trebuie să o protejeze și, în același timp, o amenință cu necazuri probabile, atunci când, pătată de timp, este mai bine să o îndepărtezi sau trebuie. să fie irosite pentru operații necesare consolidării culorilor care presupun nevoia de a-l îndepărta și de a-l aplica din nou, unele reflecții ulterioare asupra subiectului vin spontan, pentru că dacă este de sperat că eforturile celor voioși și inteligenți nu vor putea niciodată întotdeauna pentru a preveni retușurile picturale, se poate spune cu siguranță că în sarcina curățării normale a tablourilor, care se transformă atât de des în îndepărtarea lacului final, dacă nu se acordă o atenție specială acestei practici periculoase, o nouă și nu mai puțin solidă. se va ridica cetate la restaurarea incriminată a picturilor.

Îndepărtarea completă a unui lac, fie că se face fără a critica sau însoțită de cele mai deplorabile rezultate, până când, prin îndepărtarea lacului, se atinge culoarea subiacentă, nu acordă o importanță mai mică considerentelor tehnice care au recomandat încercarea. Considerații prea evidente nu pot pleca de la modalitățile materiale ale procesului urmat în îndepărtarea vopselei, ci de la conceptul informativ al actului care vizează conservarea picturii.

Întrucât respingem în principiu orice acțiune materială care poate avea în sine puterea de a se modifica grav, sau într-un mod care este întotdeauna incompatibil cu respectul datorat integrității operei altora, opera de artă care trebuie păstrată, orice încercare. , oricât de circumspect ar putea ajunge sau mai puțin decât rezultatul dăunător previzibil, nu se poate decât să-l deplore, iar rezultatul favorabil poate fi atribuit pur întâmplării, adică cel mai rău * ghid pe care să te bazezi într-o împrejurare atât de importantă.

Și cu atât mai riscant este să încerci din nou când criteriul

„97 tehnician susținut de experiență, a demonstrat că șansa, adică rezultatul cauzal favorabil, nu poate prevala atunci când regula duce la eșec, altfel un concept empiric va fi înlocuit acolo unde trebuie să prevaleze întotdeauna criteriul rațional, deci se ajunge cu siguranță la concluzia că respectarea principiului conservării care se referă la integritatea operei de artă, impune ca determinarea care poate distruge o operă de artă să nu se fi schimbat.

Cunoștințele tehnice care se presupun că ghidează fiecare act de apărare a operelor de artă, în special față de care răspunde custodele, nu pot fi considerate bazate pe aceleași proceduri care se doresc eradicate prin restaurare, și mai ales gândul că ar trebui inevitabil va sosi ziua pentru ca toate lucrările să fie păstrate când soarta lor trebuie lăsată în voia sorții.

Oricât de mult s-ar putea protesta sau sofistica, așadar, motivele unei curățări efectuate până la îndepărtarea completă a lacului, aceasta nu poate decurge decât din speranța sau convingerea sau obligația impusă de alții de a readuce tabloul la aspectul ei anterior orice acțiune a timpului, pentru ca culoarea să iasă ca nouă, sau pentru a o readuce în stadiul atins când a fost aplicat lacul pe care doriți să-l îndepărtați și care se presupune că există sub acest lac, sau în final să dezvăluie orice stare atinsă de tabloul de sub lacul pe care doriți să îl îndepărtați, în speranța sau credința că este întotdeauna de preferat aspectului pe care și-l asumă pictura datorită lacului pe care ați decis să îl îndepărtați.

De aici se vede în mod explicit cum tendința spre restaurare, atât de periculoasă pentru picturi și ca să spunem așa latentă în fiecare act de restaurare conservatoare cât mai nesemnificativ, ajunge să-și atingă caracterul deschis în înlăturarea

vopsea, motivată exclusiv de pretextul curățeniei, pretext care părea, cel puțin până acum, motiv suficient pentru a jupui cât mai multe tablouri, putând constata dintr-o privire în orice colecție de tablouri prevalența daunelor cauzate de curățare peste secolele pe cea a accidentelor care au produs impacturile, zgârieturi, fisuri și daune similare.

Toate acestea ar fi trebuit să ne convingă cu mult timp în urmă că criteriul conservator nu constă în alegerea mijloacelor și cu atât mai puțin în denumirile substanțelor cu care procedăm atât la îndepărtarea unei vopsele, cât și la orice altă lucrare de restaurare, dar în excluderea inexorabilă a oricărei acțiuni materiale care atinge suprafața culorilor, alterându-l în orice caz dincolo de acțiunea timpului sau a acelor accidente care pot fi atribuite forței majore și nu folosirii în mod liber a mijloacelor mecanice, chimice sau picturale. acordate restauratorului.

Era și poate încă este un obicei în micul comerț cu picturi antice să lase anumite tablouri în starea de abandon în care se găseau în poduri, în beciuri, în spatele scărilor, acoperite cu praf, mucegai și murdărie de tot felul, a lăsa o persoană flămândă, care este tentată de plăcerea și riscul curățeniei și, de asemenea, adesea dezamăgirea de a găsi o pictură proastă în locul presupusei capodopere; dar, în general, pentru picturile artiștilor recunoscuți și apreciați pentru ceea ce sunt și valorează, am crede în mod rezonabil că, cel puțin în ceea ce privește vopselele, au pierdut tot ce ar putea fi îndepărtat din ele în ceea ce privește petele și zgârieturile, și acest lucru în special în muzee și galerii publice, unde au fost și sunt întotdeauna necesare reglementări foarte severe pentru a încetini eforturile restauratorilor, așa că este clar că îndepărtarea vopselei de astăzi, în majoritatea cazurilor,

299 ar trebui să privească doar un lac normal deteriorat cu caracteristicile generice ale modificărilor obișnuite ale lacului pentru tablouri, adică din cauza frecării cauzate de praf în curățarea indispensabilă și periodică a incintei, vechile pete albăstrui uneori ireductibile, provenite de obicei de la umezeală. sau ca urmare a curățărilor antice cu alcool, și îngălbenirea datorată oxigenării rășinilor care alcătuiesc vopseaua în sine. Vopsele care, oriunde se așteaptă sau presupune competența tehnică necesară pentru grea sarcină de conservare a operelor de artă, nu trebuie să implice, datorită întreținerii lor, ruinarea tabloului, mai ales când se știe că, odată ce un tablou a ajuns uscat până sau uscat de lac în galerii sau muzee, o sută de argumente sunt imediat prezentate pentru a demonstra că lacul este o apărare indispensabilă pentru pictură și într-adevăr este distribuit liberal chiar și atunci când într-adevăr nu ar fi util să avem prea mult din el.

Totuși, întrucât toate condițiile prin care trece o pictură antică și toate efectele posibile pe care timpul le poate determina asupra suprafeței complicate a culorilor nu pot fi prevăzute, în varietatea modalităților de utilizare a materialului pictural păstrat de multe ori de același artist, fie că în grabă sau uitare fie dintr-un capriciu, fie dintr-o dorință de experimentare sau, trebuie luată în considerare,

din cauza consecințelor recognoscibile ale restaurărilor ruinoase, care, persistând asupra picturii, pot lasa de înțeles tuturor oportunitatea încercării. un remediu sau indicarea celor care cunosc iminența unei pagube care trebuie evitată, totuși, trebuie exclus întotdeauna de la restaurarea necesară conceptul de refacere a lucrării, concept care predomină, pentru a fi demonstrat, nu are nevoie de declarații ale operatorilor, nici ale celor care decid asupra operațiunii, nici ale celor care o supraveghează, dar decurge din însăși rezultatele practicilor.

au urmat ticuri, întrucât dacă pe lucrare trebuie să rămână urme ale restaurării, acestea nu pot prezenta caracteristici picturale, ci se dezvăluie ca o necesitate pentru conservarea picturii.

Când se proclamă sau se dorește să proclame că se conservă, și nu se mai restaurează, că nu se practică retușurile și că picturile nu sunt curățate, caracterul imediat al restaurării conservatoare trebuie să fie localizarea restaurării, punct cu punct deteriorat, ceea ce pot să spun, fără surprizele și îndoielile și disputele și disprețul firesc în consecință ale celor care găsesc într-o zi pictura inimii lor devine de nerecunoscut datorită unei înfățișări care, pe lângă faptul că nu mai este cea firească a picturii, pare atât de redusă ca să pară că ar fi fost mereu Așa constă caracterul nociv și mai presus de toate condamnabil al restaurării picturale, fie ea făcută cu pensula sau prin spălare sau cu cele mai naive trucuri din lume.

Astfel ajungem la concluzia, mai întâi într-un mod general, că operațiunea de îndepărtare a lacului dintr-un tablou nu poate fi în niciun fel considerată o completare normală a curățeniei în sensul de proprietate necesară galeriilor sau muzeelor sau lucrărilor izolate, nici poate da în vreun fel un pretext pentru orice acţiune asupra culorilor care implică riscul alterării acestora.

Deoarece, prin urmare, este imposibil să readuceți fizic schema de culori a unui tablou, oricât de alterat ar fi înțelesul său artistic, la starea sa primitivă și este obligatoriu să nu încercați să faceți acest lucru, apariția unei modificări a aspectului normal cunoscut al unei picturi. pictura nu poate fi explicată doar ca urmare a unei decizii motivate de un pericol atât de iminent încât nu a lăsat nicio alternativă între a lăsa opera să piară sau a o pune în mâinile restauratorului sau, ceea ce revine oricum, a se resemna cu orice.

doresc rezultatul care va ieși din restaurare, inclusiv pierderea caracterului individual care este cea mai mare valoare a operelor de artă.

Totuși, dacă lucrarea care urmează să fie restaurată este într-o stare în care nu poate exista altfel decât deformată de tencuiala restauratorului, dacă efortul final al inteligenței celor care iubesc această lucrare nu poate duce la păstrarea doar a măștii și a măștii respingătoare. produs de lăutarea a o sută de mâini este mai bine lăsat să piară pentru că raţiunea ei de a exista a încetat.

A DOUA PARTE

A criteriilor tehnice si restaurare.

Grand-Carteret (J.). Les illustrés titres et l'image au service de la Musique. 1 vol. in-40 avec 236 ili. tirées en couleur................Frs. 15 —

Morasso (M.). Viața modernă artă nouă. ï vol. în-120... .L. 3 —

Morasso (M). Imperialismul artistic. ï vol. in-120 L. 3,50 Legată elegant în pânză cu frize L. 4,50

Pograssi (A.). Iluzii optice în figuri planimetrice. 1 tu. in-120 cu cifre din textul L. 2 —

Legată elegant în pânză cu decorațiuni L. 3,50

Ruskin (J.). Elemente de desen și pictură. (Traducere și prefață de E. Nicolello). tu. în-160, cu 48 de figuri în text...............L. 5 —

Urmează:

GAETANO PREVIATI

PRINCIPII ŞTIINŢIFICE

ALE

DIVISIONISMUL

Un Tu. in-i2°, cu cifre.